da Arte e architettura in Italia. 1600-1750

di *Rudolf Wittkower*

Edizione di riferimento:
Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, con un saggio di Liliana Barroero, trad. it. di Laura Monarca Nardini e Maria Vittoria Malvano, Einaudi, Torino 1972 e 1993
Questo libro è la traduzione di *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, della collana «The Pelikan History of Art» a cura di Nikolaus Pevsner, pubblicawta da Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, Inghilterra
© Rudolf Wittkower 1958

Indice

Wittkower vent'anni dopo di Liliana Barroero 8
Premessa 22
Premessa alla seconda edizione 18
Premessa alla terza edizione 31
Elenco delle principali abbreviazioni usate nelle note e nella bibliografia. 33

PARTE PRIMA *Il periodo di transizione e il primo barocco c. 1600 - c. 1625*

I. Roma: da papa Sisto V a papa Paolo V 1585-1621 36
Il Concilio di Trento e le arti 36
La Chiesa e i riformatori 40
Lo «stile Sisto V» e la sua trasformazione 46
Paolo V e il cardinale Scipione Borghese mecenati 51
I sostenitori di Caravaggio e di Annibale Carracci 60
Le nuove chiese e la nuova iconografia 64
L'evoluzione dei «generi» 69

II. Caravaggio 79

III. I Carracci 101

IV. I seguaci del Caravaggio e la scuola dei Carracci a Roma 125
I caravaggisti 126
I Bolognesi a Roma e il primo classicismo barocco 133

Indice

v. La pittura fuori di Roma 158
Bologna e le città vicine 160
Firenze e Siena 166
Milano 169
Genova 174
Venezia 177
Conclusione 181

vi. L'architettura e la scultura 189
L'architettura 189
Roma: Carlo Maderno (1556-1629) 189
L'architettura fuori Roma 195
La scultura 212
Roma 212
La scultura fuori di Roma 216

PARTE SECONDA *L'età del barocco*
c. 1625 – c- 1675

vii. Introduzione 229
Devozione seicentesca e immagini religiose 230
Retorica e procedura barocca 234
Il mecenatismo 236

viii. Gianlorenzo Bernini 1598-1680 242
Introduzione 242
La scultura 244
Sviluppo stilistico 244
Sculture da vedersi da una e da piú parti 250

Indice

Colore e luce 255
Il superamento dei modi tradizionali 260
Nuovi tipi iconografici 262
La funzione del «concetto» 266
Procedimento di lavorazione 269
La pittura 272
L'architettura 277
Edifici ecclesiastici 277
Edifici secolari 289
La Piazza San Pietro 296

IX. Francesco Borromini 1599-1667 311
San Carlo alle Quattro Fontane 314
Sant'Ivo alla Sapienza 320
San Giovanni in Laterano, Sant'Agnese, Sant'Andrea delle Fratte e opere ecclesiastiche minori 326
L'Oratorio di San Filippo Neri 335
Edifici privati 339
Il Collegio di Propaganda Fide 341

X. Pietro da Cortona 1596-1669 351
Introduzione 351
L'architettura 353
Le opere giovanili 353
Santi Martina e Luca 357
Santa Maria della Pace, Santa Maria in Via Lata, progetti e opere minori 362

Indice

La pittura e la decorazione 369
Le opere giovanili 369
Il gran salone del Palazzo Barberini 373
Gli affreschi di Palazzo Pitti e l'opera tarda 376

XI. Il classicismo del barocco: Sacchi, Algardi e Duquesnoy 388
Andrea Sacchi (1599-1661) 389
La controversia fra il Sacchi e il Cortona 392
Alessandro Algardi (1595-1654) 396
François Duquesnoy (1597-1643) 403

XII. Correnti architettoniche del barocco 416
Roma 416
Carlo Rainaldi 416
Martino Longhi il Giovane, Vincenzo della Greca, Antonio del Grande e Giovanni Antonio de' Rossi 425
L'architettura fuori di Roma 430
Baldassarre Longhena (1598-1682) 433
Firenze e Napoli: Silvani e Fanzago 441

XIII. Tendenze nella scultura del barocco 457
Roma 457
La prima generazione 457
La seconda generazione 460
Tombe con l'effigie in preghiera 470
Maestri minori del tardo Seicento 473

Indice

Lo studio del Bernini e la posizione degli scultori a Roma 476
La scultura fuori di Roma 479

XIV. La pittura del barocco e i suoi risultati 488
Roma 488
Classicismo barocco – Classicismo arcaicizzante – Cripto-romanticismo 488
I grandi cicli di affreschi 496
Carlo Maratti (1625-1713) 503
La pittura fuori di Roma 505
Bologna, Firenze, Venezia e Lombardia 508
Genova 516
Napoli 521

Wittkower vent'anni dopo

di Liliana Barroero

Il saggio di Rudolf Wittkower *Arte e Architettura in* Italia *1600-1750*, pubblicato per la prima volta nel 1958 in Inghilterra a cura di Nikolaus Pevsner, ha visto numerose edizioni e ristampe. Si tratta infatti del testo di maggior successo che mai sia stato dedicato a quel secolo e mezzo di storia artistica che a lungo è stato definito, forse con eccessiva larghezza, «età del barocco», e si tratta anche dell'opera piú nota dello studioso, cui si devono importanti scritti sull'arte dei secoli XVI, XVII e XVIII. La prima traduzione italiana risale al 1972 e tiene conto degli aggiornamenti e delle revisioni che lo stesso Wittkower aveva apportato alle precedenti edizioni (1958 e 1965), soprattutto a causa della comparsa di studi che arricchivano, pur non modificandone sostanzialmente la valutazione storica, la conoscenza del periodo considerato (nel 1957 vedeva la luce *Pittura e Controriforma* di Federico Zeri, nel 1962 il *Pietro da Cortona* di Giuliano Briganti, nel 1963 *Mecenati e Pittori* di Francis Haskell, per citare solo alcuni testi diventati ormai «storici» quanto lo scritto di Wittkower). Dopo la morte dell'autore (1971) si sono susseguite ulteriori edizioni di *Art and Architecture in Italy*, con integrazioni e revisioni dovute a specialisti autorevoli, tra i quali Howard Hibbard. In quest'ultimo decennio, i contributi anche di grande rilievo su argomenti inerenti all'epoca presa in esame in questo volume sono stati estrema-

mente numerosi; eppure, nonostante il ritmo quasi frenetico dei nuovi apporti al Seicento e al Settecento italiani, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750* resta tuttora un eccellente strumento per un approccio alle complesse problematiche del periodo. La solida impalcatura non sembra scricchiolare, né tantomeno rischiare di crollare sotto il peso dei pur copiosi studi successivi. A tutt'oggi, non esiste un altro testo che possa aspirare a costituire un «manuale» (sia detto senza implicazioni riduttive) altrettanto valido per chi voglia affrontare, a un livello che non sia quello riservato agli specialisti, la conoscenza dell'epoca che potremmo accettare ancora, per il momento, di definire con il termine non del tutto adeguato di «età barocca».

Un'ampia gamma di argomenti caratterizza l'intera produzione di Wittkower, come esemplifica molto bene la «bibliografia ragionata» fornita in appendice agli scritti che gli vennero dedicati a cura della Columbia University nel 1966, in occasione del suo sessantesimo compleanno. L'elenco dei titoli, suddiviso per settori tematici, risulta assai significativo anche per una considerazione di tipo «statistico» dei suoi interessi di studioso: quattro saggi sulle migrazioni e interpretazioni dei simboli, sei studi sulla prospettiva, sette sull'iconografia, due sull'arte medievale, venti su arte e architettura del rinascimento e del manierismo, sedici su Palladio, il palladianesimo e l'architettura inglese, quaranta su arte e architettura del barocco, dieci su questioni di arte e di architettura contemporanea. Ma risulta evidente, come si sottolinea nell'introduzione al *Festschrift*, che la maggioranza dei suoi saggi s'inserisce nell'ambito di un pionieristico lavoro nel campo del barocco italiano. Piú che un pioniere tuttavia Rudolf Wittkower si riteneva prosecutore di un indirizzo già da tempo vitale e ben praticato. Nella premessa al catalogo della mostra *Art in Italy, 1600-1700*, allestita a Detroit nel 1965, egli –

ripercorrendo la storia della fortuna (o meglio, della sfortuna) del barocco italiano soprattutto nel mondo anglosassone, vicenda da riferirsi a motivi di ordine estetico, sociale e religioso – distingueva tre fasi nella «modern vindication» di quel periodo storico. Pionieri ne erano stati, dal 1880 circa alla prima guerra mondiale, Gurlitt, Woelfflin, Schmarsow e Riegl, i quali «ripudiando la stigmatizzazione di decadenza con la quale era stato condannato il barocco... introducevano criteri psicologici nell'interpretazione, giungendo a delineate una storia specifica dello stile». Tra le due guerre mondiali, sempre secondo l'*excursus* tracciato da Wittkower, gli studi sul barocco acquisiscono uno status accademico di rispettabilità. Wittkower cita, tra gli artefici di questa «riqualificazione», gli italiani Fiocco, Longhi, Marangoni e Muñoz (nell'ordine, e senza stabilire differenziazioni di merito: fatto che ci può lasciare un poco perplessi, se non altro perché il ruolo di Longhi è stato di ben diversa portata rispetto agli altri), e poi Brickmann, Frey, Pevsner, Posse, Voss e Weisbach, dei quali ricorda l'«opposizione militante» ad autorità mondiali del calibro di Bernard Berenson, secondo cui – sono ancora parole di Wittkower – «la grande arte era morta intorno alla metà del Cinquecento», o all'orientamento antibarocco compendiato nell'opera di Benedetto Croce. Egli si riconosce nella terza generazione di storici, di quelli che nei primi anni del secondo dopoguerra «the Baroque field looked back to a large mass of solid achievement». Questo volume costituisce il primo tentativo di sistematizzazione degli studi precedenti, oltre a essere un solido punto di partenza per quelli a seguire. Sarebbe utile completarne la lettura con quella di due brevi saggi successivi dello stesso Wittkower, che colmano in parte certe lacune: *The Role of Classical Models in Berninis and Poussin's preparatory work*, del 1963, e *La teoria classica e la nuova sensibilità*, del 1966, dove si

approfondiscono il ruolo di Poussin e l'influsso delle teorie di matrice classicista nel Seicento romano.

Già nella premessa alla prima edizione inglese di *Art and Architecture in Italy*, quando la mole della letteratura storico-critica sul Seicento e sul Settecento era molto ridotta rispetto all'attuale, Wittkower avvertiva il lettore delle severe restrizioni che si era imposto: procedendo, come afferma lui stesso, a «sfrondare il giardino della storia non solo di abbondante legna secca, ma anche di molti rami verdi». Aveva omesso, infatti, di considerare aspetti di rilievo nel Seicento e nel Settecento (l'architettura dei giardini, gli apparati effimeri per feste e cerimonie, argomento affrontato nello studio di Maurizio Fagiolo e Silvia Carandini dal titolo *L'effimero barocco*, edito da Bulzoni nel 1977) ed accennato inoltre soltanto di sfuggita a questioni anche essenziali, come il ruolo dei teorici (e si veda, a questo proposito, l'esemplare edizione delle *Vite* di Bellori a cura di Evelina Borea e di Giovanni Previtali, pubblicata da Einaudi nel 1976).

Nella tripartizione in cui veniva suddivisa l'amplissima materia (dal 1600 al 1625, con una premessa sull'età di Sisto V; dal 1625 al 1675 circa; dal 1675 al 1750), con ulteriori scansioni interne dedicate all'approfondimento dello sviluppo della pittura, della scultura e dell'architettura nelle diverse realtà italiane, balza subito evidente il ruolo privilegiato riservato a Roma – la cui vicenda occupa circa tre quarti dell'intero volume – e, all'interno della realtà romana, a Bernini. Si direbbe che Wittkower abbia scelto di scrutare l'arco cronologico prescelto – 1600-1750 – dall'alto della vetta rappresentata dal grandissimo genio, cui peraltro aveva già dedicato studi fondamentali e tuttora insuperati (*Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955, seconda ed. 1966); cosí che altri aspetti possono apparire non sufficientemente approfonditi. Nella

discussione di uno dei principali argomenti, la contrapposizione-coesistenza tra l'ideologia classicista e il clima totalizzante del barocco, il ruolo di Poussin, ad esempio, è trattato solo per accenni, a differenza del rilievo riservato a coloro che Wittkower individuava come gli esponenti principali dell'«High Baroque Classicism»: Sacchi, Algardi e Duquesnoy. Per Poussin, del tutto assente nel pur ricco apparato di illustrazioni, egli si limita a rinviare agli scritti di Anthony Blunt, senza mai affrontare la questione del suo rapporto con l'ambiente romano; privando cosí di fatto il dibattito tra «classicisti» e «barocchi» del suo massimo interprete.

È indubbio che siano i capitoli centrali di *Arte e architettura in Italia* – quelli dedicati ai protagonisti del barocco – a conservare praticamente intatta non solo un'indiscutibile validità scientifica, ma anche la forza di suggestione originata dalla lettura profondamente partecipe (ne è un esempio particolarmente efficace la pagina nella quale vengono messe a confronto la *Santa Susanna* di Duquesnoy e la *Santa Bibiana* di Bernini) che Wittkower dà dell'opera e della figura di Bernini, di Borromini e di Pietro da Cortona. I progressi compiuti dalla storiografia artistica anche in questo campo (basti citare la monografia dedicata a Bernini da Howard Hibbard, edita da Penguin Books nel 1965, e le nuove acquisizioni al *corpus* delle sue opere, gli studi di Irving Lavin sull'«unità delle arti visive» apparsi nel 1980 nelle Edizioni dell'Elefante, gli apporti di Anthony Blunt e di Joseph Connors alla bibliografia borrominiana) costituiscono indubbiamente novità di grande rilievo, di cui è indispensabile tener conto; ma si tratta pur sempre di integrazioni, che non intaccano l'essenza del discorso di Wittkower: nel quale si avverte soprattutto la prodigiosa capacità di individuare il nocciolo dei problemi e di esporli con insuperata efficacia. Ne offre un esempio il lungo paragrafo sulla scultura di Bernini, articolato

secondo uno schema – sviluppo stilistico, sculture con una o piú vedute, colore e luce, il superamento dei modi tradizionali, nuovi tipi iconografici, la funzione del «concetto», procedimenti di lavorazione – che individua e definisce il complesso delle problematiche berniniane, entro una struttura cosí limpida e puntuale da non poter essere incrinata da ulteriori approfondimenti e svolgimenti critici. Nella premessa alla seconda edizione della sua monografia su Bernini (1966), Wittkower confessava di aver avuto in mente, scrivendo il testo della prima, nel 1955, il capitolo che gli avrebbe dedicato in *Art and Architecture in Italy* qualche anno dopo, e concludeva con una frase nella quale ne ribadiva la validità, nonostante il tempo trascorso: «Spero che non verrò accusato di autopropaganda se invito quei lettori che vogliono saperne di piú circa il mio pensiero su molti aspetti dell'arte del Bernini, non del tutto svolti in questo volume (la monografia del 1966, n.d.r.), a sfogliare le pagine del lavoro precedente».

È noto che l'interesse di Wittkower era principalmente rivolto, piú che alla pittura – che infatti è il campo indagato meno a fondo già nella prima edizione del suo volume – a questioni di architettura e di scultura. In questi ambiti infatti si era svolta prevalentemente la sua ricerca, come illustrano i suoi contributi intorno a Camillo Rusconi, Alessandro Algardi, Stefano Maderno, Melchiorre Caffà, Lorenzo Ottoni, Francesco Mochi, Domenico Guidi, Carlo Rainaldi, Agostino Cornacchini ecc. Architettura e scultura inoltre vi appaiono trattate anche nel loro specifico aspetto tecnico, qui per la prima volta considerato integrante e non accessorio nello svolgimento del processo artistico: un atteggiamento critico che anticipa quello che sarebbe stato l'elemento caratterizzante del volume postumo *Sculpture. Processes and Principles* (edizione italiana *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower*, Einaudi 1986) che raccoglie le lezioni

ch'egli tenne a Cambridge come *visiting professor* nel 1970-71. Si tratta quasi di un ribaltamento di visuale nell'ambito di una storiografia artistica fino ad allora orientata a privilegiare, con poche eccezioni, la pittura come «filone portante» dell'indagine e che manteneva spesso in un ruolo subalterno, oltre che artificiosamente distinto, l'esame delle problematiche relative all'architettura e alla scultura: problematiche che forse mai come per il secolo e mezzo qui preso in esame richiedono invece di essere assunte in un discorso unitario.

Altrettanto valido resta lo schema della «geografia artistica» tracciato dal Wittkower all'interno di ciascuna sezione del volume: uno schema molto semplificato, che trova in Roma – e non poteva essere altrimenti – il polo principale; ma nel quale sono individuate (cito da *Geografia artistica* di Bruno Toscano, nel terzo volume del *Dizionario della Pittura e dei Pittori* edito da Einaudi) «le relazioni – di breve o lunga traiettoria, di breve o lunga durata, di continuità ma anche di intermittenza di impulsi, di confini costanti o, al contrario, mobili, di grandi eventi ma anche di accadimenti minori e di breve raggio» – tra le varie realtà storico-culturali italiane. Naturalmente, è un tessuto a trama tutto sommato assai larga; eppure ben vi si inseriscono i nuovi studi che hanno adesso ampliato il panorama della conoscenza per il Seicento e il Settecento (come le mostre dedicate alla pittura in Lombardia, l'esposizione *Diana trionfatrice* per il Piemonte, quelle sul Seicento e sul Settecento a Napoli, sull'arte a Genova nel secolo XVII, le *Ricerche in Umbria* e i volumi della *Storia della Pittura in Italia* editi dall'Electa, nei quali è analizzata la storia pittorica delle singole regioni italiane), anche relativamente alla realtà romana (*Roma di Alessandro VII* di Krautheimer, pubblicato nel 1981 dalle Edizioni dell'Elefante, le moderne edizioni critiche delle *guide* del Baglione e del Titi, e cosí via).

Fulcro di gran parte del volume, come si è detto, è l'ambiente romano, dato che – come scriveva ancora Winckelmann a metà Settecento – Roma era allora la «capitale del mondo». I lunghi soggiorni di artisti stranieri (gli «oltremontani») che vi si formavano, vi studiavano le vestigia dell'antichità, o addirittura vi si stabilivano definitivamente; le ondate di caravaggeschi di ogni nazionalità; i «forestieri» provenienti da altre regioni della penisola (Firenze, Genova, Bologna, Napoli, Venezia) che vi cercavano commissioni e si aggiornavano sulla «maniera grande» che avrebbero poi riportato in patria; e di riscontro l'invio, da Roma, di opere in tutta Europa, dal Portogallo alla Russia e all'Inghilterra; gli itinerari degli artisti attraverso le corti; il concorso dei principi regnanti nell'arricchire le Basiliche romane: di questo fecondo fervore di scambi Wittkower dà conto, certo senza esaurirne tutti gli aspetti, molti dei quali soltanto adesso sono oggetto di studi piú approfonditi. Ma pur conservando a Roma un ruolo privilegiato – soprattutto nelle prime due sezioni del volume, che abbracciano l'arco temporale 1600-1675 – alle molteplici realtà italiane viene riconosciuto diritto di cittadinanza in un ambito di piú vasto raggio rispetto agli studi di taglio strettamente locale in cui molte di esse erano fino ad allora confinate. Nella terza sezione, dedicata al tardobarocco e al rococò – un periodo (1675-1750) nel quale si attenua il ruolo propulsivo di Roma –, alla bipolarità «Rome-outside Rome» su cui sono ritmati i precedenti capitoli si sostituisce una struttura piú articolata. Vi trovano spazio l'analisi del barocco leccese («the charming, volatile, and often abstruse Apulian baroque»), e ampio rilievo assumono Napoli, la Sicilia e soprattutto Torino e il Piemonte. Nel capitolo dedicato all'architettura subalpina – che non costituiva certo una scoperta di Wittkower, ma che deve a lui una delle piú organiche e complete indagini, feconda di ulteriori

sviluppi – le personalità di Guarini, Vittorie e Juvarra ricevono una sorta di consacrazione definitiva.

L'opzione di Wittkower in favore di un'indagine capillare, in alternativa alla tendenza volta a privilegiare l'arte delle capitali – opzione ben leggibile nella sezione *Cities and Provinces* della bibliografia (Bologna e l'Emilia; Firenze; Genova e la Liguria; Milano e la Lombardia; Napoli e il Mezzogiorno; Roma; la Sicilia; Torino e il Piemonte; Venezia e il Veneto) –, è concretamente visualizzata nella carta dell'Italia che compare al principio del presente volume, dove sono registrate, a fianco dei capoluoghi, località minori e anche minime (Alba, Bra, Arsoli, Gravina...). Ne risulta una mappa ancora suscettibile di integrazioni, ma già ben caratterizzata in una direzione metodologica che è quella della moderna geografia artistica. Ciò vale soprattutto per i capitoli dedicati all'architettura e alla scultura, i quali conservano inoltre tuttora intatta, oltre alla validità metodologica, l'efficacia del serrato discorso critico. Analizzando l'evoluzione di tipologie proprie dell'età barocca e di quella successiva, Wittkower, senza indugiare nell'analisi minuta del percorso dei singoli artisti, mette sinteticamente in luce la differenza tra le espressioni figurative del barocco e del tardobarocco, tra la «dinamica unità» del primo e lo stile «pittorico e prolisso» del secondo. Nelle brevi considerazioni dedicate alla Fontana di Trevi ad esempio («lo splendido canto del cigno di un'epoca che doveva tutti i suoi impulsi vitali a un solo grande artista, Bernini») coglie acutamente la distanza che la separa dalle fontane berniniane, individuandola nel «Nettuno un po' frivolo del Bracci, in piedi come un maestro di ballo su un'enorme conchiglia rocaille» e nel «carattere pittoresco dei rivoletti» o nell'«artificiale unione di bacini convenzionali» rispetto alle «rocce naturali» della Fontana dei Quattro Fiumi. E circa le tombe papali, che anche in pieno Set-

tecento sembravano prolungare l'idea berniniana, Wittkower dimostra quanto fosse superficiale e apparente tale continuità: dalla «fede inconcussa», dall'«atteggiamento di preghiera quasi impersonale ed eterno» del monumento ad Alessandro VII si trascorre ai fragili vecchi scolpiti da Filippo della Valle e Pietro Bracci, «consapevoli delle tribolazioni del cuore umano e della precarietà dell'esistenza», con un mutamento di concezione le cui conseguenze logiche sarebbero state tratte in età neoclassica dal Canova, che nella tomba di Clemente XIII abbandona ogni suggestione dell'allegorismo barocco.

Per tutti questi motivi, oltre quelli cui si è prima accennato, i nuovi e anche importanti studi nel campo della scultura (i due volumi di Antonia Nava Cellini sul Seicento e sul Settecento e i molti suoi saggi sulle singole personalità; quelli di Rudolph Enggass sulla prima metà del Settecento a Roma, di Jennifer Montagu sulla scultura barocca, la mostra dedicata all'opera di Francesco Mochi e le monografie su Algardi, del 1985, e su Cordier, del 1984, dovute rispettivamente a Jennifer Montagu e a Sylvie Pressouyre, per tacere di altri, spesso assai rilevanti ma piú specifici, ampliamenti al catalogo degli artisti) integrano ma non mettono in discussione l'impianto dei capitoli dedicati a questo settore. Lo stesso si può dire per quanto riguarda l'architettura, dove talvolta le intuizioni di Wittkower hanno trovato riscontro in recenti ritrovamenti documentari. Ad esempio, l'osservazione circa la struttura delle opere di Borromini, il quale, secondo la lettura di Wittkower, procedeva «dividendo una configurazione geometrica coerente in sottounità geometriche», ha ricevuto conferma dalle parole stesse dell'architetto tramandate da monsignor Virgilio Spada, sovrintendente al restauro di San Giovanni in Laterano, e che piace riportare per la loro efficace suggestione: «Sí come la melodia delle voci

nasce da' numeri, cosí la bellezza delle fabbriche professa [il Borromini] nascer parimente da' numeri, e che tutte le parti habbino una tal proportione, che un'apertura di compasso, senza mai muoverlo, le misuri tutte». Sono ancora pienamente condivisibili, perché fondate su fatti concreti oltre che su non comuni capacità di «leggere» l'architettura, altre sue osservazioni, ad esempio circa il carattere essenzialmente «romano» del classicismo di Alessandro Galilei (che si tendeva allora invece a ritenere influenzato dal neopalladianesimo inglese: Wittkower osserva che quando Galilei soggiornò in Inghilterra, nessuna delle architetture neopalladiane era stata ancora costruita), o sulla profonda differenza che distingue, pur nell'apparente affinità, le realizzazioni di Guarino Guarini da quelle di Borromini.

Sono invece i capitoli dedicati alla pittura a denunciare piú scopertamente il tempo trascorso. La mostra allestita a Roma sull'età di Sisto V (1993) è l'ultima di una serie di iniziative che mirano ad approfondire la conoscenza di un'epoca fino a non molto tempo fa tra le meno apprezzate della storia dell'arte, e sulla quale Wittkower esprime un giudizio adesso non piú condivisibile. Nessuno scriverebbe piú, credo, che «gli affreschi della Biblioteca Vaticana, la cappella pontificia eretta dal Fontana in Santa Maria Maggiore e gli affreschi del transetto in San Giovanni in Laterano esemplificano bene la natura prosaica e la volgarità del gusto ufficiale sotto Sisto V e Clemente VIII». Risulterebbe anacronistico oggi stigmatizzare in questi termini tutta l'opera di Federico Zuccari, di Cristoforo Roncalli, di Federico Barocci e del Cavalier d'Arpino, tanto per fare solo i nomi di maggior prestigio. Cosí come non possono essere piú ritenute accettabili le definizioni di «antiquario manierista» per Agostino Ciampelli, o di «pittori di interesse marginale» per Antiveduto Grammatica e Giovanni Baglione; Baccio Ciarpi non viene piú con-

siderato «poco importante», e Andrea Commodi, grazie ai recenti studi sul Seicento fiorentino, non è piú «poco noto». Ma sarebbe ingeneroso e scarsamente obbiettivo procedere su questa linea, individuando in ogni pagina le tracce di un atteggiamento critico che oggi ci appare superato.

Forse il capitolo che davvero meriterebbe di essere riscritto interamente è quello – lacunoso e a tratti discutibile, oltre che bibliograficamente carente, fin dalla prima edizione – su Caravaggio e sui caravaggeschi (nella traduzione italiana impropriamente rimasti «caravaggisti» come nel testo originale), e non solo per una questione di nuove date accertate, di nuove opere riconosciute e per l'infittirsi del dibattito (questo sí, tra litigiose fazioni di «caravaggisti»). Con la precisazione dell'anno di nascita, dell'epoca dell'arrivo a Roma, dei rapporti con i committenti, e con il ritrovamento di opere certe (i *Bari* ad esempio) e di altre meno sicure o francamente dubbie (il *Suonatore di liuto* del Metropolitan Museum di New York, per citarne una tra le piú recenti), il *Dossier Caravage* si è arricchito di elementi di assoluto rilievo, come hanno illustrato le mostre di New York e di Napoli nel 1985 e di Firenze e di Roma nel 1992, che infatti hanno segnato due momenti assai significativi, anche se ovviamente non conclusivi, nella vicenda critica caravaggesca. Per i caravaggeschi, a parte il ricco repertorio di Nicolson, le molte mostre, le revisioni e le integrazioni, un momento importante è rappresentato dall'esposizione dedicata a Bartolomeo Manfredi nel 1987, che ha posto, mi sembra, nella maniera piú corretta la questione della «manfrediana methodus» e della sua diffusione e fortuna.

Procedendo nella segnalazione dei nuovi studi, va riconosciuto che la necessità di prendere in considerazione anche figure fino a trent'anni fa pressoché dimenticate o comunque non ben note (Pier Francesco Mola,

Cozza ecc.) era pienamente avvertita dal Wittkower. Le mostre sulla pittura a Bologna nell'età dei Carracci e le successive dedicate a Guido Reni e a Guercino, quelle su Pietro Novelli e sul Ribera hanno messo ordine nell'ampia materia degli studi sui protagonisti; ma anche i «minori» godono adesso di un maggior impegno di ricerca. Le monografie che a un ritmo sempre piú incalzante appaiono in libreria vanno progressivamente coprendo l'arco cronologico e i settori tematici considerati dallo studioso tedesco, non solo per il Seicento ma anche per il secolo successivo. Se dunque nel 1958 poteva apparire legittima, ad esempio, un'affermazione quale «La storia della pittura italiana nel XVIII secolo è soprattutto la storia della pittura veneziana... Il contributo italiano cessa di essere un fattore importante nello sviluppo intereuropeo», oggi, pur tra le carenze ancora riscontrabili negli studi settecenteschi, il campo appare meno deserto e anche l'ottica non è piú orientata come allora quasi esclusivamente sull'ambiente di Tiepolo e di Razzetta. Altre realtà, prima fra tutte quella romana, hanno a buon diritto goduto di una piú attenta valutazione, a partire dalla mostra sul Settecento a Roma che seguiva di un solo anno (1959) il volume di Wittkower, e che indicava nuovi percorsi di ricerca (senza entrare nell'enumerazione delle mostre, delle monografie, dei singoli articoli si può citare il determinante apporto degli scritti di Anthony Clark). Questo per la pittura; ma rimane attuale l'affermazione di Wittkower che una storia esauriente dell'architettura italiana del Settecento non è ancora stata scritta. Molti dei nomi allora indicati da Wittkower come pressoché sconosciuti anche agli specialisti italiani – Valvassori, Bizzaccheri, Gregorini, Passalacqua, Raguzzini – sono oggi ben noti, anzi il panorama dell'architettura settecentesca risulta notevolmente arricchito (e di gran parte delle nuove acquisizioni Wittkower dà conto nelle note, dove egli

stesso provvedeva ad aggiornare il suo testo rispetto alla prima edizione e nelle quali pronuncia schietti e talvolta drastici giudizi sulla qualità dei vari apporti critici). Ma non credo che l'importanza degli studi piú recenti impedisca di ribadire ancora una volta la validità e la coerenza di questa specifica sezione del volume: dove trova ampio sviluppo – per la prima volta in una prospettiva di cosí largo raggio – la trattazione dell'architettura in Piemonte, a Napoli e in altre località «outside Rome», e si individuano con chiarezza i percorsi stilistici, i riferimenti culturali, le problematiche relative a personalità di vario livello, collocate in un quadro di interrelazioni che a tutt'oggi risulta solidamente definito. Senza diffondersi in descrizioni o sciorinare lunghe liste di dati, Wittkower fornisce, con un linguaggio preciso, aderente ed essenziale, acute e spesso profondamente partecipi letture delle singole opere, individua con espressioni sintetiche e stringenti il nucleo della cultura dell'artista e i motivi conduttori dell'epoca (la prima metà del Settecento) nelle diverse realtà geografiche.

LILIANA BARROERO

Premessa

In tutta onestà ritengo che il lettore deve essere informato di quello che non troverà in questo libro. Una frase del genere sarà forse psicologicamente errata ma è moralmente leale. Io mi occupo del barocco italiano nel senso piú ampio, ma non del neoclassicismo, fenomeno europeo. Pertanto Winckelmann e la sua cerchia, come pure gli artisti italiani che seguirono le sue dottrine, non rientrano nell'ambito della mia opera. E neppure si parlerà della polemica tra gli ammiratori della Grecia e gli ammiratori di Roma, polemica che tra il 1750 e il 1760 si estese dalla Scozia a Roma e nella quale prese parte attiva Piranesi. Inoltre, nulla, o quasi nulla, si dirà della vita festosa dell'epoca: la scena e il teatro barocchi, le sontuose decorazioni in materiali facilmente deteriorabili per occasioni speciali sovente montate da artisti di prim'ordine. Infine non si poteva nemmeno accennare allo sviluppo dei giardini, all'urbanistica e all'arredamento degli interni, sebbene io sappia fin troppo bene che tutto ciò ha una notevole importanza per dare un quadro complessivo dell'età barocca. Il mio scopo e piú limitato, ma forse ancora piú ambizioso. Invece di dire poco su molte cose, ho tentato di dire parecchio su alcune cose, e cosí mi sono occupato solo della storia della pittura, scultura e architettura.

Anche cosi, l'argomento e lo spazio a mia disposizione imponevano restrizioni severe delle quali il letto-

re vorrà essere a conoscenza prima di sfogliare le pagine di questo libro. Era necessario sfrondare il giardino della storia non solo di abbondante legna secca, ma anche di molti rami verdi. Cosí facendo mi sono valso del diritto e dovere dello storico di presentare ai lettori la propria visione del passato. Ho cercato di dare una veduta a volo d'uccello, e non di piú, dell'intero panorama, riservando un'analisi particolareggiata a quelle opere d'arte o di architettura che, per il loro merito intrinseco o l'importanza storica, sembrano appartenere a una categoria speciale. Merito intrinseco e importanza storica: qualcuno considererà tali nozioni pericolose come unità di misura, e forse non tutti i lettori sottoscriveranno le mie opinioni; ma la storia degenera in cronaca se l'autore evita i pericoli insiti nei giudizi espliciti e impliciti di qualità e di valore.

A questo punto mi prendo la libertà di esprimere un concetto che forse non troverà il favore di alcuni studiosi del barocco italiano. Tranne l'inizio e la fine del periodo in esame, cioè Caravaggio, i Carracci, Tiepolo, la storia della pittura potrebbe sembrare meno importante di quella delle altre arti, anzi sovente ha solo un interesse molto ristretto: quello di una riserva di caccia ideale per specialisti e «attributori». Questa circostanza è stata in parte nascosta dalla gran massa di pregevoli ricerche eseguite durante gli ultimi quarant'anni nel campo della pittura barocca italiana a spese degli studi sull'architettura e la scultura. Grosso modo, a partire dal secondo quarto del secolo XVII, le innovazioni piú cospicue nella pittura da cavalletto si trovano fuori d'Italia, e i pittori italiani divennero i beneficiari piú che i propulsori di idee nuove. Tuttavia, in connessione con l'architettura, la scultura e la decorazione, e in quanto parte integrale di esse, i pittori italiani dell'epoca barocca diedero un contributo importante e vitale sul piano internazionale con i loro ampi cicli di affreschi. Le opere che

non hanno eguali sono le statue del Bernini, le architetture e le decorazioni del Cortona, gli edifici del Borromini, come pure quelli del Guarini, Juvarra e Vittone. Ma il massimo artista del periodo fu il Bernini, che con i suoi capolavori poetici e ricchi di fantasia creò la piú sublime realizzazione delle aspirazioni del suo tempo.

Gli accenti nella storia che segue sono stati posti in base a tali considerazioni. Circa un quarto del testo è dedicato a Bernini, Cortona e Borromini; il capitolo su Bernini occupa da solo circa il dieci per cento del libro. Un altro dieci per cento è dedicato a Caravaggio, i Carracci e Tiepolo, mentre press'a poco lo stesso spazio è dato all'Algardi, Sacchi, Duquesnoy e i grandi architetti piemontesi. Con ciò si arriva ai due quinti del testo. Poiché centinaia di artisti, alcuni dei quali di notevole statura, si dividono una parte di testo pari a quella da me assegnata solo a una dozzina dei maggiori, si potrà fare al mio racconto la critica di essere male equilibrato. Ma sono pronto ad accettare la sfida. Le idee nuove e pregnanti sono sempre state poche e rare. Io qui mi occupo dell'origine, l'evoluzione e la diffusione di tali idee. La risonanza e la trasformazione di esse nell'opera di artisti minori si può tracciare a larghe pennellate.

La mia storia incomincia con le tendenze antimanieristiche che sorsero verso la fine del secolo XVI in vari centri italiani, e il sipario cala sulla scena barocca in luoghi diversi in decenni diversi. Se si pone l'anno 1750 all'incirca come spartiacque tra il tardo barocco e il neoclassicismo, si vedrà che le tre suddivisioni principali di questo libro comprendono lassi all'incirca di trenta, sessanta e di nuovo sessant'anni. Due quinti del testo sono stati dedicati a due generazioni delimitate dall'inizio e la fine della carriera di Bernini, dato che considero il barocco romano di Bernini, Borromini e Pietro da Cortona gli anni piú interessanti del secolo e mezzo qui

preso in esame e uno dei periodi piú creativi di tutta la storia dell'arte italiana; gli altri tre quinti sono equamente distribuiti tra la prima e la terza parte. Qualche lettore si rammaricherà che da tale distribuzione sia risultata un'analisi troppo breve della pittura settecentesca, soprattutto della scuola veneziana, ma una trattazione un po' completa avrebbe comunque superato lo spazio a mia disposizione; io credo anche che la struttura che volevo dare al libro giustifichi, anzi richieda, tale brevità.

Per le grandi divisioni dell'intero periodo ho usato i termini ormai affermati, di primo barocco, barocco e tardo barocco. Ancora di recente ci è stato ricordato[1] come tali barricate terminologiche contengano errori atti a sviare tanto l'autore quanto il pubblico. Ma nessuna narrazione storica è possibile senza qualche forma di organizzazione, e la terminologia tradizionale pur avendo – come ha – gravi insufficienze, indica in maniera appropriata e sensata le cesure cronologiche intervenute durante centocinquant'anni di storia. Se noi accettiamo «barocco» – o «gotico», o «rinascimento» – come un termine generico e presumiamo che comprenda le piú varie tendenze tra il 1600 e il 1750 circa, si vedrà nel testo del libro che le suddivisioni «primo barocco», «barocco propriamente detto» e «tardo barocco» indicano delle vere cesure storiche; ma fu necessario allargare la terminologia «primaria» con locuzioni come «stile di transizione», «classicismo tardo barocco», «classicismo arcaicizzante», «cripto romanticismo», «rococò italiano» e «rococò classicista», tutte locuzioni che verranno spiegate a tempo e luogo.

Dettai una prima stesura di lunghi brani del manoscritto nell'estate 1950. Nei sette anni che seguirono dedicai quasi tutto il mio tempo libero a elaborare, rivedere e completare l'opera. Il manoscritto fu inviato all'editore un pezzo alla volta, dal 1956 in poi; nell'e-

state del 1957 quasi tutto il testo era stato consegnato. Cito questi fatti per spiegare come mai le recenti ricerche non sono state inserite in modo completo come avrei desiderato. Dato che risultati nuovi e sovente importanti arrivano a getto continuo, era praticamente impossibile tenere sempre aggiornati i capitoli piú vecchi del manoscritto. Ho tentato però di incorporare nelle note tutte le pubblicazioni piú importanti uscite fino all'autunno 1957.

Non è possibile citare i nomi di tutti gli amici e colleghi che risposero ai miei quesiti. Sono particolarmente riconoscente a Peggy Martin, Sheila Somers e St John Gore perché con il loro aiuto il manoscritto andò avanti in un periodo difficile. Paolo Portoghesi e G. E. Kidder Smith mi permisero di usare alcune bellissime fotografie. Howard Hibbard mi aiutò a cercare e a procurarmi le illustrazioni. Inoltre gli sono assai grato per molte correzioni di fatti e per avermi permesso di valermi delle sue ricerche effettuate nell'archivio Borghese. Philip Pouncey e Henry Millon corressero alcune sviste nelle bozze. La mia gratitudine va soprattutto a Ilaria Toesca e Italo Faldi che per anni non si stancarono di mettere a mia disposizione il loro tempo e le loro risorse. Sono profondamente grato di ciò che hanno fatto per me sia per corrispondenza sia durante le mie regolari visite a Roma. Milton J. Lewine si assunse con abnegazione il compito di leggere un giro di bozze. Sempre attento, scrupoloso e coscienzioso, egli riempí i margini di commenti; i suoi suggerimenti numerosi e costruttivi sul contenuto e sullo stile hanno migliorato notevolmente il testo definitivo.

Il libro fu preparato e scritto soprattutto con il materiale del Warburg Institute e della Witt Library (Courtauld Institute), di Londra; la Bibliotheca Hertziana, di Roma; l'Istituto tedesco di storia dell'arte di Firenze; e la Avery Library, Columbia University, di New York.

Desidero sottolineare che senza il generoso sostegno dei direttori e del personale di queste ottime istituzioni l'opera non avrebbe mai potuto giungere al termine nella forma attuale.

Infine devo ringraziare l'editore, Nikolaus Pevsner, non solo per i consigli e gli incoraggiamenti continui, ma anche per la sua infinita pazienza. Ogni volta che il mio animo incominciava a venir meno, mi sosteneva il pensiero di quanto fosse piú facile essere l'autore che l'editore.

R. W.

New York, dicembre 1957.

[1] Cfr. «Journal of Aesthetics and Art Criticism», V (1946), pp. 77-128, con articoli di R. WELLEK, W. STECHOW, R. DANIELLS, W. FLEMING, J. H. MUELLER, *ibid.*, XII (1954), p. 421; *ibid.*, XIV (1955), pp. 143-74, con articoli di C. J. FRIEDRICH, M. F. BUKOFZER, H. HATZFELD, J. R. MARTIN, W. STECHOW. Anche G. BRIGANTI, in «Paragone», I (1950), n. I e II (1951), n. 13; ID., *Pietro da Cortona*, Firenze 1962, pp. 15 sgg.; R. WITTKOWER, in «Accademia dei Lincei», CCCLIX (1962), p. 319. Cfr. anche bibliografia (II, A).

Premessa alla seconda edizione

Nei cinque anni e mezzo trascorsi dall'uscita della prima edizione di questo libro gli studi sul barocco italiano hanno compiuto immensi balzi in avanti. Di molte figure di primo piano allora mancavano monografie moderne, ma tale deficienza ora è stata in parte colmata. Il *Panini* di Arisi, il *Solimena* di Bologna, il *Cortona* di Briganti, il *Canaletto* di Constable, il *Giaquinto* di D'Orsi, il *Baciccio* di Enggass e il *Tiepolo* di Morassi indicano l'ampiezza e l'importanza delle ricerche portate a termine in questo periodo. Inoltre, maestri minori come Carneo, Carpioni, Cecco Bravo e Petrini hanno di recente trovato dei biografi. Le mostre, da quelle del Seicento veneziano e bolognese a quella splendida del barocco a Torino, hanno raccolto, vagliato e proposto alla discussione degli studiosi una massa enorme di materiale nuovo. Le mostre personali, sovente accompagnate da voluminosi cataloghi monografici, sono servite a chiarire l'opera e lo sviluppo del Cerano, del Cigoli, del Morazzone, del Pellegrini, del Pianca, di Marco Ricci, di Tanzio e altri. Una quantità di saggi, di cui molti scritti da una generazione giovane di studiosi attivi, perspicaci ed entusiasti – tra i quali ricordo con gratitudine i seguenti nomi: Borea, A. M. Clark, Ewald, Griseri, Hibbard, Honour, Noehles, Posner, Vitzthum – hanno aiutato a correggere concezioni vecchie ed errate e ad allargare i confini della nostra conoscenza.

Insomma, gran parte delle basi per il libro che io avventatamente avevo incominciato a scrivere anni fa sono state poste solo nell'ultimo lustro dagli sforzi concertati di numerosi studiosi.

Di fronte a una tale situazione, mi sentii tentato di rifare alcuni dei capitoli piú vecchi. Alla fine decisi di non seguire quella via, perché avevo considerato mio compito principale il presentare una visione storica coerente dell'intero periodo, e, nonostante tutto il pregevole lavoro fatto negli ultimi anni, non trovai necessario cambiare o distruggere la struttura originale del volume. Ciò nonostante, molti errori sono stati corretti nel testo, e i fatti, le idee e i giudizi sono stati aggiornati secondo i nuovi risultati dove e quando li trovai persuasivi.

Il grosso delle ricerche recenti è stato inserito nelle note, alle quali ho aggiunto circa quindicimila parole. Inoltre la bibliografia è stata aggiornata (fino all'estate 1964); in alcuni casi ho citato opere poco importanti o poco attendibili al solo scopo di far risparmiare tempo agli studiosi, che altrimenti potrebbero essere tratti in inganno da un titolo allettante.

L'accoglienza riservata alla prima edizione è stata favorevole oltre ogni aspettativa. Se la prova del successo di un autore è l'ampiezza della diffusione delle sue idee e di quanto esse siano diventate consciamente o inconsciamente proprietà comune, io non ho ragione di essere insoddisfatto. Spero che l'apparato critico notevolmente ampliato renderà il libro ancora piú utile. Ma, come già prima, il testo deve reggersi per conto suo ed essere scorso da coloro che vogliono leggere un racconto filato, piuttosto che «usare» un libro di testo, senza la continua e irritante fatica di sfogliare le pagine fino al fondo del libro.

Non mi resta che ringraziare i molti amici che mi hanno aiutato con commenti e correzioni. Tra loro

vanno citati in particolare Julius Held e Howard Hibbard. Il loro occhio vigile ha colto una quantità di errori vistosi.

Judy Nairn ha sorvegliato la nuova edizione come già la vecchia. La sua generosa collaborazione mi ha spronato al lavoro. Essa si è anche assunto il compito poco invidiabile di compilare un nuovo indice piú completo.

R. W.

Firenze, agosto 1964.

Premessa alla terza edizione

In alcuni campi della storia dell'arte, e specialmente nel campo degli studi sul barocco, la ricerca ha fatto e sta facendo passi da gigante tali che un libro concepito per la prima volta in maniera indistinta piú di una generazione fa e scritto negli anni cinquanta, può sopravvivere solo se il processo di aggiornamento non cessa mai. Ancora una volta però dovetti abbandonare la tentazione di rifare interi capitoli del testo del volume e limitarmi a poche correzioni di fondo e a molte di secondaria importanza. Il grosso del nuovo materiale critico, che copre soprattutto il periodo tra la primavera del 1964 e la primavera del 1971, è stato inserito nelle note e nella bibliografia. Tanto le note quanto la bibliografia si sono notevolmente ampliate e hanno assunto dimensioni che, secondo me, non vanno oltrepassate. Anche cosí era impossibile (e d'altronde non era mia intenzione) mirare a qualcosa di simile alla completezza. La scelta del materiale nuovo incorporato in questa edizione fu dettata non solo dall'importanza dei contributi, ma anche dai miei interessi e dalla mia competenza di lettore. Inoltre devo ammettere francamente che qualche bel saggio forse non è mai venuto a mia conoscenza. Pertanto voglio mettere bene in rilievo che omissione solo di rado significa confutazione.

Ancora una volta è mio dovere insistere che le note e la bibliografia si integrano a vicenda: una quantità di

materiale bibliografico compare solo nelle note, mentre numerose opere sono citate solo nella bibliografia, dove sovente ho aggiunto commenti piú completi che nelle precedenti edizioni. E ancora una volta ringrazio i numerosi amici che mi hanno aiutato in un modo o in un altro, mi hanno lasciato approfittare delle loro critiche e hanno corretto degli errori. Tra loro ricordo con gratitudine i nomi di Diane David, Howard Hibbard, Carla Lord, Jennifer Montagu e Werner Oechslin.

Podere La Vescina, Lucignano (Arezzo), giugno 1971.

Elenco delle principali abbreviazioni usate nelle note e nella bibliografia.

«Archivi»	«Archivi d'Italia».
«ArtBull.»	«The Art Bulletin».
BAGLIONE	G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori, architetti...*, *Roma* 1642.
BELLORI	G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1672.
«Boll. d'arte»	«Bollettino d'arte».
«Boll. Soc. piemontese»	«Bollettino della Società piemontese di architettura e delle belle arti».
BOTTARI	G. BOTTARI, *Raccolta di lettere*, Milano 1822.
BRAUER e WITTKOWER	H. BRAUER e R. WITTKOWER, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin 1931
«Burl. Mag.»	«The Burlington Magazine».
DONATI, *Art. tic.*	U. DONATI, Artisti ticinesi a Roma, Bellinzona 1942.
«GdBA»	«Gazette des Beaux-Arts».
GOLZIO, *Documenti*	V. GOLZIO, *Documenti artistici sul seicento nell'archivio Chigi*, Roma 1939
HASKELL, *Patrons*	F. HASKELL, *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963.
«Jahrb. Preuss. Kunstslg.»	«Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen».
«JWCI»	«Journal of the Warburg and Courtauld Institutes».
LANKHEIT	K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, München 1962.

MÂLE	E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle...,* Paris 1951.
MALVASIA	C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna 1678.
PASSERI-HESS	G. B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti*, a cura di J. Hess, Wien 1934.
PASTOR	L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste*, Freiburg im Breisgau 1901 sgg.
POLLAK, *Kunsttätigkeit*	O. POLLAK, *Die Kunsitätigkeit unter UrbanVIII*, Wien 1927, 1931.
«Quaderni»	«Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura», Roma.
«Rep. f. Kunstw.»	«Repertorium für Kunstwissenschaft».
«Riv. del R. Ist.»	«Rivista del R. Istituto di archeologia e storia dell'arte».
«Röm. Jahrb. f. Kunstg.»	«Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte».
TITI	F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture in Roma*, Ro ma 1763.
VENTURI	A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1933 sgg.
VOSS	H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924.
WATERHOUSE	E. WATERHOUSE, *Baroque Painting in Rome*, London 1937.
«Wiener Jahrb.»	«Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte».
WITTKOWER, Bernini	R. WITTKOWER, Gian *Lorenzo Bernini*, London 1955.
«Zeitschr, f. b. Kunst»	«Zeitschrift für bildende Kunst».
«Zeitschr. f. Kunstg.»	«Zeitschrift für Kunstgeschichte».

ARTE E ARCHITETTURA IN ITALIA
1600-1750

A mia moglie

Parte prima Il periodo di transizione e il primo barocco (c. 1600 – c. 1625)

Capitolo primo

Roma: da papa Sisto V a papa Paolo V (1585-1621)

Il sacco di Roma, avvenuto nell'anno 1527, segna la fine di un'epoca ricca di valori intellettuali e di promettenti sviluppi. Per un periodo che durò quasi due generazioni, parve spegnersi in Roma la luce dell'umanesimo, dell'universalismo e persino dell'arte. L'opera di riforma della Chiesa ebbe inizio con il Concilio Lateranno del 1512 per iniziativa di Giulio II che vi mise mano con severi propositi e la condusse a termine con inflessibile risolutezza.

Durante il pontificato di Pio IV (1559-65), l'ambasciatore di Venezia di ritorno da Roma riferiva: «nella corte papale la vita ristagna, in parte per la scarsezza dei mezzi, ma anche per l'esempio di vita austera dato dal cardinale Borromeo... Essi [il clero] stanno allontanandosi del tutto da ogni sorta di piacere mondano... In questo stato di cose è da ricercare il decadimento di artigiani e mercanti...»

Ma la pratica dell'arte sopravviveva ancora: essa si era trasformata in un efficace strumento per fomentare l'ortodossia cattolica.

Il Concilio di Trento e le arti.

L'ultima convocazione avvenuta nel dicembre 1563, del Concilio di Trento, segnò il completamento dell'o-

pera di riforma che era durata quasi vent'anni, e delimitò in maniera precisa i confini che all'arte venivano assegnati nella società riformata. La raffigurazione di soggetti sacri era ammessa, anzi favorita, a sostegno dell'insegnamento religioso. In un passo del decreto del Concilio si statuisce fra l'altro che «il popolo venga istruito, a mezzo di raffigurazioni pittoriche o di altro genere, sui misteri della nostra redenzione affinché si rafforzi l'abitudine di avere sempre presenti i principî della fede». Di conseguenza venne imposta una severa disciplina e costumatezza nelle rappresentazioni di storie sacre e il clero fu reso responsabile della sorveglianza sugli artisti. Le chiare deliberazioni del Concilio furono ben presto sopraffatte da una vasta letteratura sull'argomento, prodotta da uomini di Chiesa e riformatori piú che da artisti di professione.

Lasciando da parte i particolari, i precetti di scrittori come san Carlo Borromeo, il cardinale Gabriele Paleotti, il fiammingo Molanus, Gilio da Fabriano, Raffaello Borghini, Romano Alberti, Gregorio Comanini e il Possevino, possono venire riassunti sotto tre voci fondamentali: 1) chiarezza, semplicità e intelligibilità; 2) interpretazione realistica; 3) stimolo emozionale alla pietà. Il primo di questi punti si spiega da sé; il secondo presenta un duplice aspetto. Molte delle storie di Cristo e dei santi si riferiscono a scene di martirio, di brutalità e di orrori e, in antitesi all'idealizzazione del Rinascimento, ora si riteneva essenziale una esposizione del reale, senza dissimulazioni; perfino la figura del Cristo doveva essere rappresentata «afflitta, sanguinante, vilipesa, con la pelle lacerata, ferita, deformata, pallida e sgradevole a vedersi»[1] qualora l'argomento pittorico lo richiedesse. Inoltre la verità voleva precisione fin nei minimi particolari. Su questo piano il nuovo realismo diventa quasi sinonimo del vecchio concetto rinascimentale di verosimiglianza, vale a dire età, sesso, tipo,

espressione, gesto e abito, si devono adattare al carattere della figura rappresentata. La letteratura relativa è ricca di direttive precise. Le immagini cosí «esatte» hanno appunto il compito di alimentare il sentimento religioso dei fedeli, di sostenerlo e perfino di trascendere l'espressione verbale.

Tuttavia nelle prescrizioni del Concilio e nell'atteggiamento dei suoi rigidi sostenitori appare quasi un'ombra iconoclastica. In termini che non lasciano adito a dubbi il Concilio proibí il culto delle immagini, decretando: «l'omaggio che viene loro tributato è rivolto ai prototipi che esse rappresentano»[2]. Ma è piú facile postulare la differenza fra idolo e immagine che controllare la reazione delle masse. Pertanto troviamo uomini come san Filippo Neri che esortano i penitenti a non tener fisso lo sguardo con troppa intensità sulle immagini; o come san Giovanni della Croce, il quale sostiene che il devoto ha bisogno di poche effigie e che le chiese dove i sensi hanno meno occasioni di venire accarezzati sono le piú idonee per un'intensa preghiera.

Si è a lungo discusso fra gli storici dell'arte fino a che punto l'arte del tardo Cinquecento sia riuscita ad esprimere le esigenze della riformata Chiesa cattolica[3].

Sotto un certo aspetto la risposta non è difficile: gli autori di immagini sacre dovevano soddisfare talune delle piú naturali esigenze di decoro esteriore volute dalla Controriforma come quella di evitare la rappresentazione del nudo. Sotto un altro aspetto la risposta è piú complessa. La Chiesa proclamava a gran voce i suoi principî, ma come sublimarli in un linguaggio artistico, dalla potenza espressiva? Soltanto gli artisti potevano farlo. E ammesso questo, siamo noi in grado di giudicare se, dove e quando gli artisti siano riusciti ad interpretare lo spirito del Concilio? Dal momento che affermazioni in senso assoluto nel campo pertinente alla sensibilità individuale sono destinate all'insuccesso, le

nostre conclusioni hanno un valore relativo piuttosto che assoluto. Dopo questa premessa, possiamo dire che, tranne i veneziani e pochi grandi individualisti come il vecchio Michelangelo, la maggior parte degli artisti attivi, grosso modo, fra il 1550 e il 1590 praticarono uno stile formalistico, anticlassico e antinaturalistico, uno stile di formule stereotipate, per il quale gli italiani coniarono la parola «maniera»[4] e che noi ora chiamiamo «manierismo», senza attribuirgli un significato deteriore. Virtuosismo di esecuzione e qualità altamente decorative in superficie si accompagnano a un decentramento della composizione e complicate combinazioni di spazio e di colore; inoltre non è raro che ambiguità nella rappresentazione fisica e psichica dei soggetti confonda l'osservatore. E infine i virtuosismi esteriori si uniscono spesso a quelli del contenuto.

Molti quadri e cicli di affreschi di questo periodo sono oscuri ed esoterici, non malgrado, ma a causa, la stretta collaborazione tra pittore e sacerdote. Si è portati a credere che quest'arte, la quale non di rado rivela una licenziosità appena velata da un'apparenza di pudicizia, fosse adatta a incontrare il favore della raffinata società italiana del tempo, che seguiva i dettami dell'etichetta spagnola, ma non aveva certo la forza di suscitare emozioni religiose nella massa dei credenti. Di sicuro il manierismo, come era attuato nell'ultima parte del XVI secolo non rispondeva alle esigenze artistiche della Chiesa della Controriforma: mancava di chiarezza, di realismo e di intensità emotiva.

È soltanto dal 1580 in avanti o, circa venti anni dopo la emanazione dei decreti del Concilio, che noi incominciamo a individuare un'arte della Controriforma su vasta scala. Ora possiamo dire solo questo: la nuova arte non aveva una fisionomia netta e unitaria. Si può mettere in risalto la componente realistica o quella emozionale; generalmente la chiarezza predomina sulla com-

plessità e spesso, ma non sempre, la voluta austerità formale risponde alle severe tendenze «iconoclaste» che noi abbiamo ricordate. Frattanto però la Controriforma si avviava verso una nuova fase. Prima di esaminare alquanto particolareggiatamente la tendenza delle correnti artistiche a Roma, dobbiamo delineare alcuni aspetti dell'ambiente storico.

La Chiesa e i riformatori.

Il periodo che va da Sisto V (1585-90) a Paolo V (1605-21) è contraddistinto da caratteristiche comuni che lo differenziano nettamente rispetto all'epoca precedente e a quella successiva. L'influenza spagnola che l'Italia aveva assimilato durante il secolo XVI in tutti i campi dell'attività umana, cominciò a declinare. La guerra di Paolo IV contro la Spagna (1556-57), sebbene conclusasi con un disastroso fallimento, fu un primo indizio di ciò che sarebbe venuto dopo. Sisto V rinnovò la tenace opposizione al predominio spagnolo. Clemente VIII (1592-1605) riconciliò Enrico IV di Francia con la Santa Sede e da allora ebbe inizio il predominio della Francia a spese di quello della Spagna. Questo mutamento è sintomatico. I rigori del movimento di riforma erano superati. Mai piú la Chiesa poté vantare un papa cosí austero, ascetico e intransigente come Paolo IV (1555-59) o cosí umile e santo come Pio V (1566-72). Dal 1570-80 in avanti il protestantesimo era in atteggiamento di difesa. La restaurazione e il consolidamento del cattolicesimo erano incominciati e nei successivi decenni tutta la Polonia, Austria, Germania meridionale, Francia e parti della Svizzera, rafforzarono la loro posizione cattolica o ritornarono persino all'antica fede. Il profondo senso di pericolo che aveva pervaso la Chiesa durante gli anni della crisi era scomparso, e con ciò

si ritornava a un piú facile modo di vivere e a una volontà di godersi i piaceri del mondo come mai, dai giorni del Rinascimento in poi si era verificato in Roma. Inoltre i movimenti religiosi progressisti, sorti all'epoca del Concilio di Trento, ma non sempre approvati dalla fazione reazionaria dei riformatori, erano ora ben consolidati. Protetti e incoraggiati dall'autorità papale, essi si trasformarono nel piú efficienti realizzatori della restaurazione cattolica.

I movimenti piú importanti, l'Oratorio di san Filippo Neri e la Compagnia di Gesú di sant'Ignazio di Loyola, due esponenti apparentemente antitetici del neo-cattolicesimo, avevano tuttavia molti punti in comune. L'Oratorio di san Filippo nacque da riunioni spontanee di laici che pregavano e discutevano, seguendo unicamente il loro impulso interiore.

Uno spirito gaio ma profondamente devoto prevaleva fra i discepoli di Filippo, uno spirito che ricordava il dotto cardinale Baronio degli inizi del cristianesimo. È chiaro che un modo cosí poco ortodosso di avvicinarsi alla religione dovesse suscitare perplessità e sospetti. Ma nel 1575 Gregorio XIII riconobbe ufficialmente l'Oratorio e nello stesso anno la sede fu trasferita nella chiesa di Santa Maria in Vallicella. Dopo di che l'Oratorio divenne presto assai noto e perfino un papa, Clemente VIII, fu assai legato ad esso. Sebbene nel 1583 fossero scritte le regole e lo statuto definitivo, solennemente approvato da Paolo V, redatto nel 1612, lo spirito democratico della fondazione originale, rimase inalterato. L'apostolato di Filippo, come scrisse Ludwig von Pastor, si estendeva dal papa giú giú fino all'ultimo monello di strada. La Congregazione rimase costituita da un gruppo di preti secolari uniti da volontaria obbedienza e carità. Filippo morí nel maggio del 1595. È indicativo della considerazione universale in cui era tenuto il fatto che il processo di canonizzazione incominciasse già due mesi dopo la sua morte[5].

In antitesi con l'Oratorio, la Compagnia di Gesú aveva un ordinamento di tipo monarchico e aristocratico, vi prevaleva uno spirito di disciplina militare, era vincolata da rigidi voti e combattiva nello zelo missionario. Ma, come l'Oratorio, la Compagnia era nata per servire il popolo: come gli oratoriani, cosí i gesuiti erano liberi dai legami dell'osservanza monastica e sostituivano la tradizionale clausura dietro le mura del convento con un'attiva partecipazione alle vicende del mondo. Nonostante la loro decisa opposizione alla nuova era scientifica che stava sorgendo, l'intellettualismo, la casistica, l'interesse per i problemi dell'educazione, erano tipici del nuovo orientamento spirituale, cosí come lo era il loro modo di interpretare la dottrina della grazia e la guida devozionale stabilita da Ignazio stesso negli *Esercizi spirituali*. I domenicani erano sostenitori del tomismo, che aveva avuto una cosí fiorente ripresa nei giorni del Concilio di Trento e difendevano la posizione paolino-agostiniano-tomistica secondo la quale la grazia scende sull'uomo indipendentemente dalla partecipazione di questi. I gesuiti, invece, insegnavano che la collaborazione dell'uomo è essenziale perché la grazia diventi efficace. Questo punto di vista era sostenuto con grande dottrina dal gesuita spagnolo Luis de Molina nel suo *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis* pubblicato nel 1588, e che portò a una lunga lotta con i domenicani, conclusa soltanto nel 1607 per ordine di Paolo V in persona. Sebbene la Santa Sede si astenesse dal pronunziare giudizi e non prendesse posizione né per il tomismo né per il molinismo, già solo il silenzio era una battaglia vinta dai gesuiti; il piú positivo e ottimistico loro insegnamento, secondo il quale l'uomo influisce nella formazione del proprio destino, era dunque accettato e si spezzava cosí il potere del determinismo medievale.

Sebbene ispirati dalle opere ascetiche del passato, gli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio erano insieme nuovi e

anticipatori. La loro novità era duplice: primo, il metodo di guidare il novizio attraverso un corso di quattro settimane è eminentemente pratico e adattabile ad ogni caso individuale. Durante questo tempo i periodi di contemplazione sono relativamente brevi e quasi non interferiscono con i normali doveri. La purificazione dell'anima non si prepara né si realizza nell'isolamento claustrale; ma, al contrario, prepara al lavoro attivo come soldato della Chiesa militante. Inoltre, tutte le facoltà di un uomo sono impegnate a rendere gli *Esercizi* un'esperienza personale straordinariamente viva. I sensi vengono inseriti nell'azione con una precisione quasi scientifica e collaborano al raggiungimento di una consapevolezza eminentemente realistica degli argomenti suggeriti per la meditazione. La prima settimana degli esercizi è dedicata alla contemplazione del peccato e sant'Ignazio chiede al novizio di giungere a vedere le fiamme dell'inferno, di odorare lo zolfo e il fetore, di ascoltare le grida dei peccatori, di gustare l'amaro sapore delle loro lacrime e di sentire il loro rimorso. Durante le ultime due settimane l'anima rivive con uguale intensità emotiva la Passione, la Resurrezione e l'Ascensione di Cristo. Gli *Esercizi spirituali* furono scritti da sant'Ignazio agli inizi del suo apostolato e, dopo molte revisioni, furono approvati da Paolo III nel 1548. Sebbene gran parte del clero praticasse gli esercizi già da lunga data, essi entrarono nell'uso nel corso del XVII secolo, dopo la pubblicazione in forma definitiva nel 1599 del *Directorium in exercitia* che Ignazio redasse come guida agli *Esercizi* medesimi.

Il numero di noti artisti del Seicento che furono gesuiti è piú lungo di quanto generalmente si creda[6]. Ma anche tra gli altri furono probabilmente non pochi coloro che si sentirono attratti verso l'insegnamento dei gesuiti. Sono ben noti gli stretti rapporti che il Bernini manteneva con loro ed è già stato messo in evidenza che

vi è una connessione tra la dirittura delle raccomandazioni spirituali di Loyola, la loro concretezza e realismo e l'arte del Bernini e della sua generazione[7]. In data anteriore, la stessa osservazione può essere fatta a proposito dell'arte del Caravaggio[8]. Non vi è però un terreno comune tra lo spirito degli esercizi e la vasta corrente del tardo manierismo. Non è nemmeno possibile parlare di uno stile gesuita[9] come talvolta è accaduto o spiegare un'influenza diretta dei gesuiti sugli sviluppi stilistici in un qualsiasi momento del XVII secolo.

L'accostamento pratico e psicologico di Ignazio ai misteri della fede, tanto diverso dalle astratte speculazioni teologiche delle discussioni del Concilio, era condiviso non soltanto da uomini come san Filippo Neri e san Carlo Borromeo, ma perfino da autentici mistici del XVI secolo, come santa Teresa e san Giovanni della Croce. A differenza dei mistici del medioevo, questi ultimi controllavano, sempre vigili i vari gradi che conducevano all'estasi; e fornivano nei loro scritti minute analisi dell'ascesa dell'anima a Dio. Caratteristica di questi mistici della Controriforma fu di sapere armonizzare la vita activa e quella contemplativa. È difficile immaginare una maggiore saggezza pratica ed energia terrena di quella dimostrata da Teresa e Giovanni della Croce nell'attuare la riforma dell'Ordine carmelitano.

Allo stesso modo, decisione, fermezza e tenacia guidarono san Carlo Borromeo, il giovane arcivescovo di Milano, nipote di papa Pio IV, nell'attuazione dei decreti del Concilio. Si sarebbe tentati di dire che al momento della sua morte, avvenuta del 1584 (all'età di quarantasei anni), egli era riuscito a delineare la sua grande diocesi, aveva modernizzato l'educazione clericale, fondando i suoi famosi seminari e aveva preparato manuali per allievi, insegnanti e artisti. Carlo Borromeo era un convinto sostenitore sia dell'Oratorio che della Compagnia di Gesú. Egli praticava gli *Esercizi spiritua-*

li e si valse del sostegno dei gesuiti per portare a compimento le sue riforme a Milano. Egli costituí il legame principale tra la corte papale e i nuovi movimenti popolari, e promosse l'ascesa dei gesuiti e degli oratoriani. Sia Filippo che Ignazio dovettero lottare per ottenere il riconoscimento. Nonostante le strepitose affermazioni del secondo, le opposizioni esterne sotto il pontificato del teatino Paolo IV, del domenicano Pio V e del francescano Sisto V, finirono soltanto con Gregorio XIV che approvò le costituzioni originali di sant'Ignazio nel 1591; le lotte interne, invece, non cessarono fino al pontificato di Paolo V (1606).

Ignazio morí nel 1556; Francesco Saverio, il grande missionario gesuita, «l'apostolo delle Indie», era morto quattro anni Prima; Teresa morí nel 1582, Carlo Borromeo nel 1584 e Filippo Neri nel 1595. I processi di beatificazione e di canonizzazione ebbero luogo durante i due primi decenni del nuovo secolo. L'istruttoria sulla vita di san Carlo incominciò nel 1604 e fu canonizzato nel 1610. Ignazio fu beatificato nel 1609 dopo un lungo processo incominciato sotto Clemente VIII. Il processo di beatificazione di Teresa fu concluso dopo dieci anni, nel 1614, quello di Filippo Neri nel 1615 e quello di Francesco Saverio nel 1619. Dopo le lunghe discussioni iniziatesi sotto Paolo V, i quattro grandi riformatori, Ignazio, Teresa, Filippo Neri e Francesco Saverio, furono canonizzati durante il breve pontificato di Gregorio XV, tutti il 22 maggio 1622.

Questa data, piú di qualsiasi altra, ha un significato simbolico. Essa segna la fine del periodo di transizione che stiamo esaminando. Quando questi riformatori raggiunsero l'empireo dei santi, le lotte erano finite. Era una specie di riconoscimento ufficiale che le forze rigeneratrici all'interno del cattolicesimo avevano salvato la Chiesa. Questa data può anche essere considerata una linea di demarcazione nel campo dell'arte. Il periodo che

va da Sisto V a Paolo V ha poco o nulla dell'entusiasmo estroverso proprio di quel barocco che si era affermato intorno al 1620 e che dominò in Roma per circa cinquant'anni. Inoltre, durante il primo periodo il vecchio e il nuovo stile coesistono indiscriminatamente a fianco a fianco. Questa è una delle caratteristiche fondamentali di questi quarant'anni, e occorre dire subito che la politica ufficiale dei papi nei confronti dell'arte tendeva a sostenere piuttosto i conservatori che gli artisti progressisti. Il contrario avvenne dal pontificato di Urbano VIII in poi.

Lo «stile Sisto V» e la sua trasformazione.

In confronto alla metà del XVI secolo, gli ultimi decenni videro una notevole estensione dell'attività artistica. Il cambiamento si verificò durante il breve pontificato dell'energico Sisto V (1585-90). È noto che Roma, sotto di lui subí una trasformazione radicale, piú di quanto fosse mai stato fatto da qualsiasi altro papa precedente. Lo sviluppo urbanistico, dovuto al suo spirito di iniziativa e al suo impulso, rivela in lui un uomo di ampie vedute. È stato giustamente affermato che l'ideazione di lunghi e diritti viali (per esempio la «Strada Felice» che congiunge Piazza del Popolo al Laterano), di piazze stellari (Piazza Santa Maria Maggiore e Piazza del Popolo prima dell'intervento del Valadier), nonché la costruzione di fontane e di obelischi come punti focali di lunghe prospettive, anticipano le concezioni urbanistiche del XVII secolo. Alla luce dell'indagine storica, appare di decisiva importanza il fatto che, dopo piú di mezzo secolo, un papa considerasse come suo sacro dovere – infatti l'opera era attuata «in majorem Dei et Ecclesiae gloriam» – trasformare Roma nella piú moderna, attraente e bella città del cristianesimo.

Ciò è di sicuro testimonianza di uno spirito nuovo; era lo spirito della restaurazione cattolica. Ma gli artisti a sua disposizione erano quasi sempre meno che mediocri e poche delle opere create in questo periodo possono rivendicare qualche notorietà. Dopo il sacco di Roma non esisteva piú una vera e propria scuola romana e la maggior parte degli artisti che lavoravano per Sisto erano stranieri o si ispiravano a correnti artistiche nate fuori di Roma. Nonostante queste difficoltà, qualcosa di simile a uno «stile Sisto V» si sviluppò e rimase in vigore durante tutto il pontificato di Clemente VIII, e fino a un certo punto, anche durante quello di Paolo V.

Questo stile può essere definito come un'accademica «ultima maniera», una maniera che non è anti-manieristica e rivoluzionaria nel senso della nuova arte del Caravaggio e del Carracci, ma tende a districare le complicazioni del manierismo senza abbandonare il formalismo di questo stile. È spesso rozzo e pedestre, a volte persino sfarzoso e addirittura volgare, sebbene non di rado nobilitato da una nota di raffinato classicismo. Questa caratteristica si addice a tutte e tre le arti. È palesemente rilevabile in architettura. Sisto affidò la ricostruzione di Roma a Domenico Fontana (1543-1607), architetto di corte ma di second'ordine, sebbene egli avrebbe potuto valersi del piú dinamico Giacomo della Porta. Il piú grande palazzo papale del Fontana, il Laterano, non è altro che un'arida e monotona ricapitolazione del Palazzo Farnese privato di qualsiasi forza espressiva. Una simile accademica freddezza è evidente nella facciata di San Girolamo degli Schiavoni che Sisto commissionò a Martino Longhi il Vecchio (1588-89). Senza escludere del tutto la manieristica sovrapposizione di motivi, questa architettura è piatta, esile, timida. Ed è su questo sfondo che il successo rivoluzionario ottenuto da Carlo Maderno con la facciata di Santa Susanna (1603), deve essere valutato. È vero che Cle-

mente VIII favorí Giacomo della Porta e che dopo la morte di questi, nel 1602, il Maderno assunse il suo posto come architetto di San Pietro. Ma è anche vero che chi godette la particolare benevolenza di Paolo V fu Flaminio Ponzio (1559/60-1613)[10], il quale perpetuò fino al giorno della sua morte una nobile versione del manierismo accademico degli anni 1580-1600. Ed è ugualmente vero che il Cavalier d'Arpino, il cui debole classicismo è l'esatto corrispondente in pittura degli edifici del Longhi e del Ponzio, tenne un incontrastato predominio dal 1590 al 1600[11] e conservò una posizione autorevole durante tutto il pontificato di Paolo V.

La natura prosaica e la volgarità del gusto ufficiale, sotto Sisto V e Clemente VIII, sono dimostrate dagli affreschi della Biblioteca Vaticana (costruita da Domenico Fontana), da quelli del transetto di San Giovanni in Laterano e dalla cappella papale eretta dal Fontana in Santa Maria Maggiore. Sia pure con qualche variazione nello stile e nella qualità, i pittori impegnati in questi e altri incarichi ufficiali – Antonio Viviani, Andrea Lilio, Ventura Salimbeni, Paris Nogari, Giovan Battista Ricci, Giovanni Guerra, Arrigo Fiamingo (Hendrick van der Broeck) e Cesare Nebbia – soddisfecero almeno una delle prescrizioni indicate nei decreti del Concilio, quella della chiarezza. Al tempo stesso, soprattutto due fiamminghi, Egidio della Riviera (Gillis van den Vliete) e Niccolò Pippi di Arras (Mostaert), nonché il lombardo Valsoldo (Giovanni Antonio Paracca), furono gli autori delle mediocri statue e rilievi narrativi nella policroma cappella di Sisto V. I primi due morirono al principio del XVII secolo, mentre Valsoldo visse abbastanza a lungo per lavorare ancora alla decorazione della cappella di Paolo V, corrispondente a quella di Sisto V. Questo stile «pragmatico» realizzava il suo scopo e appagava i committenti, anche quando si abbassava al livello della pura propaganda. Un esempio comune è quello di molte orri-

de scene di martirio in Santo Stefano Rotondo che provocano invariabilmente un effetto raccapricciante sull'animo dell'osservatore moderno. Ma Niccolò Circignani (detto il Pomarancio 1516-96) che li dipinse, era l'artista favorito dai gesuiti[12]; la Chiesa apparteneva ai novizi tedeschi dell'Ordine. Era proprio l'orrore uniforme di queste rappresentazioni che doveva spronare lo zelo missionario. Secondo le parole del cardinale Paleotti: «In tal modo la Chiesa vuole glorificare il coraggio dei martiri e infiammare le anime dei suoi figli»[13]. Non si può negare che simili dipinti non riescono a suscitare godimento estetico.

Se uno sguardo a volo d'uccello sull'intero periodo che va da Sisto V alla fine del pontificato di Paolo V mette in luce alcune qualità intrinseche comuni, una piú attenta indagine rivela l'esistenza di molteplici tendenze. Inoltre, vi è un lento ma continuo spostamento, anche nella politica artistica ufficiale dall'arte controriformista e filistea di Sisto V verso uno stile piú completo, piú vigoroso, piú poetico e anche piú emotivo.

Prima della fine del secolo, quattro principali tendenze possono distinguersi in Roma, ciascuna con origini piú o meno remote, ciascuna con caratteristiche prettamente italiane. Vi fu, dapprima, il facile stile decorativo del proto-manierista Federico Zuccari (1542/43-1609) che fuse nella sua arte elementi tratti dal Raffaello tardo e dal manierismo toscano e fiammingo con impressioni che gli erano derivate dal Veronese e dai veneziani. Egli fu l'artista veramente internazionale della «fin de siècle», sempre in viaggio da una corte all'altra, olimpico nel comportamento, incline ad esoteriche speculazioni intellettuali, superficiale e rapido nell'esecuzione. Sebbene egli non avesse alcun incarico ufficiale a Roma, dopo il 1589, e anzi fosse assente dalla città per la maggior parte del tempo dopo quella data,

la sua influenza fu ancora grande sui pittori che lavorarono per Sisto V e Clemente VIII.

Una seconda tendenza era rappresentata dai fiorentini, i quali ebbero una parte considerevole nella pittura d'affresco nella metà del Cinquecento in Roma. Il loro complesso manierismo, legato all'accentuazione del disegno ritmico, antica caratteristica dei fiorentini, seguí lo sviluppo generale e cedette il posto, verso la fine del secolo, a una piú semplificata e massiccia maniera accademica che è rappresentata principalmente da Bernardino Poccetti. Artisti come il Passignano e Ciampelli, trapiantarono questa Maniera fiorentina a Roma non senza mescolarla al colorismo veneziano e alla «maniera facile» dello Zuccari. La terza tendenza è rappresentata da Girolamo Muziano, che divenne famoso sotto il predecessore di Sisto V, Gregorio XIII. Proveniente da Brescia e imbevuto della tradizione della pittura veneziana, egli non seguí mai completamente la «maniera» allora in voga. Fu lui in realtà che introdusse a Roma il senso del colore veneziano e il gusto per i grandiosi sfondi di paesaggio, che dovevano poi venir ripresi e sviluppati dai fiamminghi, principalmente da Paul Bril (1554-1626) le cui «pittoresche» vedute nordiche furono ammesse perfino nelle chiese e sulle pareti del Palazzo Vaticano durante il pontificato di Paolo V[14]. Gran parte del modo di dipingere cromatico del Muziano fu assimilato a Roma. Artisti come il suo allievo Cesare Nebbia (c. 1536-1614), uno dei piú indaffarati e trascurati mestieranti del periodo, mostrarono come era possibile conciliarlo con il manierismo accademico di Federico Zuccari. Dobbiamo infine ricordare la forza emotiva, rievocante il Correggio, di Federico Barocci, il quale peraltro lavorava a Urbino. La sua pittura arrivò presto a Roma, ma la sua influenza si diffuse ancora di piú attraverso i numerosi artisti che ne subirono il fascino.

Nel complesso, durante i primi decenni del nuovo secolo, la tendenza dei pittori piú vecchi di tutte le sfumature fu di sostituire al manierismo zuccaresco e tardo toscano una policromia piú morbida e calda e una piú sensibile caratterizzazione delle figure. La rivolta del Caravaggio e di Annibale Carracci, scoppiò in questo ambiente verso la fine del decennio 1590-1600. Ma bisogna mettere in evidenza che non vi fu alcuna ripercussione immediata sulle direttive artistiche della corte papale. Né l'arte di questi maestri influenzò sensibilmente lo sviluppo degli artisti piú vecchi, sebbene un pittore come Cristoforo Roncalli (1552-1626) coprisse le sue pitture con un «velo» carraccesco, verso la fine della carriera[15] e Giovanni Baglione diventasse caravaggesco per brevi momenti. Inoltre, mentre i seguaci bolognesi di Annibale si insediavano decisamente a Roma durante i primi due decenni del XVII secolo e il gusto del pubblico si orientava sempre di piú in loro favore, allontanandosi dai piú vecchi manieristi, l'arte del Caravaggio rimaneva quasi completamente un soggetto per persone originali, di gusto raffinato, per gli artisti; tale arte aveva ormai terminato il cammino – per quanto concerneva Roma – al momento della morte di Paolo V.

Paolo V e il cardinale Scipione Borghese mecenati.

Una breve rassegna del mecenatismo durante il pontificato di Paolo V aiuterà il lettore a valutare le difficoltà che si presentano allo storico, il quale cerchi di descrivere l'arte dei primi decenni del XVII secolo. Il mecenatismo ufficiale a Roma si occupava dei tre incarichi principali: San Pietro, la Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore e il Palazzo del Quirinale. Di gran lunga il piú importante dei problemi che Paolo V doveva affrontare era il completamento della Basilica di San Pie-

tro. Presa la decisione di abbandonare il progetto michelangiolesco a pianta centrale, il papa procedette con grande determinazione. Carlo Maderno incominciò la facciata nel 1607 e la navata nel 1609 e terminò entrambe nel 1612 (ad eccezione dei due intercolunni alle estremità). Poco dopo (1615-16) egli costruí anche la confessione, che si apre a forma di ferro di cavallo davanti all'altar maggiore sotto la cupola. Sebbene il papa personalmente appoggiasse la nomina del Maderno nonostante la forte concorrenza di architetti meno innovatori, la decorazione del nuovo edificio finí nelle mani di autentici manieristi.

È vero che Paolo V non fu responsabile della decorazione della cupola, consistente in trite rappresentazioni in mosaico di Cristo e degli apostoli, figure a mezzo busto di papi e di santi, e angeli con gli strumenti della Passione. Questo lavoro, per ovvie ragioni di una importanza senza pari e il piú cospicuo esistente a cavallo del secolo, fu affidato da Clemente VIII al suo favorito Cesari d'Arpino nel 1603. In conseguenza della sua grandiosità non fu terminato prima del 1612[16]. Fu lo stesso Clemente VIII a scegliere anche la maggior parte degli artisti per le enormi pale d'altare, piú tardi rifatte in mosaico. Al Roncalli, al Vanni, al Passignano, al Nebbia, al Castello, al Baglione e al Cigoli si presentarono allora splendide occasioni, mentre, né il Caravaggio né Annibale ebbero la possibilità di essere presi in considerazione.

Il principale scultore di Paolo V in San Pietro fu il milanese Ambrogio Bonvicino (c. 1552-1622)[17], amico di Federico Zuccari e di Cristoforo Roncalli. È suo il rilievo classicheggiante del Cristo che porge le chiavi a san Pietro collocato sopra l'entrata principale della chiesa. A Giovan Battista Ricci di Novara (1545-1620) uno dei meno seri pittori manieristi sotto Sisto V, fu affidato l'onorifico incarico di dipingere gli affreschi della confes-

sione, e fu lui anche a disegnare le decorazioni in stucco del portico. Poiché le eleganti e ricche decorazioni in stucco costituivano l'unico campo in cui i manieristi romani sotto Gregorio XIII e Sisto V avevano mostrato vera inventiva e originalità, Maderno (o Ricci) attinsero qui a una tradizione viva e vigorosa e crearono un'opera la cui magnificenza è sempre stata elogiata. Occorre infine ricordare che la famosa torre dell'orologio del Ferrabosco, del 1616-17[18], la quale dovette essere poi abbattuta quando il Bernini costruí il suo colonnato, non era un esempio notevole di grandiosità architettonica. Nel periodo in cui ancora si ergeva, essa doveva produrre un ben strano contrasto con la facciata del Maderno, piena del vigore espressivo del primo barocco.

La Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore, che il papa aveva deciso di costruire già fin dal giugno 1605, fornisce un'idea piú coerente del gusto ufficiale, di quanto possa darci il grande complesso di San Pietro. Quasi delle dimensioni di una chiesa, la cappella a croce greca con la sua alta cupola, fu progettata da Flaminio Ponzio, che era strettamente vincolato al modello della cappella di Sisto V. Queste due cappelle, che formano una specie di transetto per la nuova basilica cristiana, sono testimonianza del principio e della fine di un'epoca. La struttura del Ponzio fu completata nel 1611, ma la decorazione non venne terminata prima della fine del 1616. Marmi colorati, ori e pietre preziose contribuiscono a dare un'impressione di abbagliante splendore che supera i piú stridenti effetti di colore della Cappella Sistina. Fu Sisto V che, con la sua policroma cappella, iniziò una moda che rimase in auge fino verso la fine del XVIII secolo. Bisogna stare attenti a non spiegare questa consuetudine semplicisticamente, come un aspetto, cioè, del gusto «barocco» per la magnificenza e lo sfarzo. Gran parte del marmo colorato fu presa da edifici antichi. Questo fu un aspetto importante del programma con-

troriformatore di Sisto V tendente a trasformare sistematicamente la Roma pagana in una Roma cristiana. Inoltre papa Sisto mettendo questo spettacolo sontuoso sotto gli occhi dei fedeli, soddisfaceva le aspirazioni neomedievali, espresse da uomini come Molanus, secondo le quali la Chiesa, simbolo del cielo sulla terra, doveva essere ornata con i piú preziosi tesori esistenti. Lungo le pareti laterali della Paolina sorgono le enormi tombe di Clemente VIII e di Paolo V, con le statue dei papi circondate da bassorilievi narrativi pittorici, tutte disposte in una architettura ad arco trionfale, talmente massiccia e ricca, che fa parere piccola la decorazione scultorea di dimensioni relativamente modeste. Confrontate con i corrispondenti modelli della Cappella Sistina, queste tombe presentano un ulteriore aumento di dettagli decorativi a detrimento dell'efficacia della scultura. Gli artisti che lavorarono alle statue e ai rilievi, appartenevano principalmente alla generazione piú anziana nata intorno al 1560: Silla da Viggiú, Bonvicino, Valsoldo, Cristoforo Stati, Nicolò Cordier, Ippolito Buzio, Camillo Mariani e Pietro Bernini, padre di Gianlorenzo. Oltre a questi, collaborarono due artisti piú giovani, Stefano Maderno e Francesco Mochi[19]. In altre parole, tutti, praticamente, gli scultori attivi a quel tempo a Roma, diedero il loro contributo. È indice del mutamento che si stava verificando, il fatto che gli artisti italiani avessero sostituito i fiamminghi, i quali invece erano tanto piú numerosi nella cappella di Sisto. L'elemento lombardo ora era predominante. Nonostante l'uniformità della decorazione scultorea, lo stile e la qualità differiscono; e probabilmente non è un caso che lo scultore piú reazionario e piú timido, Silla da Viggiú, ricevesse la parte del leone: a lui vennero infatti affidate le statue di Clemente VIII e Paolo V.

La scultura in quel momento restava indietro in confronto agli avvenimenti rivoluzionari della pittura intro-

dotti da Caravaggio e da Annibale Carracci. Non sorprende che la frattura tra la vecchia guardia e maestri innovatori, come Mariani e Mochi – ben evidente ad occhi educati alla storia dell'arte – venisse scarsamente notata negli ambienti della corte papale. Ma la situazione nel campo della pittura era molto diversa e qui è da tener presente il carattere di compromesso proprio della politica di Paolo V. È sintomatico che egli abbia affidato la direzione di tutta l'opera nelle mani del Cavalier d'Arpino. Questi dipinse personalmente i pennacchi della cupola e la lunetta sopra l'altare; il fiorentino Ludovico Cigoli decorò la cupola e Guido Reni, forse per iniziativa del Cavalier d'Arpino, eseguí dieci affreschi piú piccoli, tra i quali quelli dei sordini ai lati delle finestre, di forma insoddisfacente (1610-12). Inoltre, fu affidata una parte del lavoro al fiorentino Passignano (affreschi nella sacrestia)[20], ai manieristi Giovanni Baglione e Baldassarre Croce (1553-1628), mentre il Lanfranco si aggregò in un secondo tempo[21]. È tipico di un aspetto del mecenatismo ufficiale durante il secondo decennio del secolo il fatto che tutti questi artisti della corrente manierista di «transizione» e «modernista» lavorassero a fianco a fianco e che l'eclettico accademico d'Arpino fosse a capo di tutti.

Lo studio della terza grande impresa papale, il Palazzo del Quirinale, permette di rivedere, fino a un certo punto, l'impressione che aveva riportato dalla Paolina. Piú tardi nel 1605, il papa affidò al suo architetto di corte, Flaminio Ponzio, l'incarico di ampliare l'edificio esistente, opera che Carlo Maderno ricevette l'ordine di proseguire dopo la morte del Ponzio avvenuta nel 1613[22]. Molte nuove splendide sale erano pronte per essere decorate dal 1610 in avanti, e due di esse meritano una speciale attenzione: la «Sala Regia», ora detta «dei Corazzieri», e la cappella privata del papa (cappella dell'Annunciata). La cornice decorativa del fregio

dipinto lungo le pareti della Sala dei Corazzieri (1616-17)[23] fu disegnato, pare, da Agostino Tassi (1580-1644). L'organizzazione troppo sovrabbondante per quelle pareti brevi, rivela la sua preparazione tardomanieristica fiorentina, mentre le prospettive che si aprono in stanze immaginarie sulle pareti lunghe dimostrano che egli era influenzato dall'illusionismo dell'Italia del Nord insediatosi a Roma fin dai giorni di Gregorio XIII. Lanfranco e Carlo Saraceni furono i principali esecutori delle figure e delle scene[24]. Non è facile stabilire[25], come i due si fossero divisi il lavoro, ma il fenomeno è assai interessante: siamo di fronte a una *entente cordiale* di un allievo del Carracci e di un seguace del Caravaggio sotto la direzione di un romano che aveva studiato a Firenze. Si può aggiungere che raramente un «caravaggista» era ritenuto atto a eseguire ordinazioni di affreschi pubblici di questo genere[26]. Il Tassi consolidò con questo lavoro la sua fama di specialista dell'architettura illusionista (quadratura); in questa attività lavorò con il Domenichino e, piú tardi soprattutto, con il Guercino.

La gloria maggiore del palazzo è la Cappella dell'Annunciata, che fu decorata tra il 1609 e il 1612[27] da Guido Reni assistito da Lanfranco, Francesco Albani, Antonio Carracci, e Tommaso Campana, il meno famoso. Qui finalmente ci troviamo di fronte a un'opera interamente compiuta e coordinata dai giovani maestri bolognesi. Essa trovò l'entusiastica approvazione della corte papale; tuttavia ci sono pochi dubbi sul fatto che la preferenza dimostrata dal papa per Guido Reni, sia al Quirinale che in Santa Maria Maggiore e al Vaticano[28] fosse dovuta ai buoni uffici del cardinale Scipione Borghese.

Il nipote del cardinale, il favorito di Paolo V, fu forse il piú brillante rappresentante dell'era paolina. Gioviale, vivace, di vedute mondane, famoso per i sontuosi banchetti, egli aveva investito gran parte della sua

immensa ricchezza in edifici, collezioni, e nel patrocinare gli artisti viventi. Egli era un vero entusiasta e, contrario agli ammonimenti del Concilio di Trento, amava l'arte per se stessa.

Alla sua avarizia si contrapponeva l'eclettismo del gusto che sembra essere stata una caratteristica di altri aristocratici mecenati di questa epoca. Non solo un gran numero di opere antiche, ma anche molti dei piú bei gioielli dell'attuale Galleria Borghese, dipinti da Tiziano, Raffaello, Veronese, Dossi e altri, arricchirono la sua collezione; ma è piú interessante ai fini della nostra indagine notare che egli comprava con uguale entusiasmo quadri del Cavalier d'Arpino, del Passignano, del Cigoli, del Barocci, del Caravaggio, del Domenichino e del Lanfranco[29]. In realtà egli fu uno dei primi ammiratori del Caravaggio, cosí come scoprí molto per tempo il genio del Bernini. Nelle sue munifiche ordinazioni di affreschi, sia per edifici pubblici che privati, egli mostrò una certa preferenza per i bolognesi, particolarmente per Guido Reni, che appartenne al suo seguito dal 1608 in poi, e piú tardi per Lanfranco. Ma non esitò ad impiegare anche manieristi minori, come Niccolò Pomarancio (cappella di Sant'Andrea, San Gregorio Magno) o l'allievo di quest'ultimo, Gaspare Celio (Cappella Caffarelli, Santa Maria sopra Minerva).

Dopo la morte di Ponzio, l'architetto che Scipione Borghese scelse per gli edifici ecclesiastici patrocinati e pagati da lui, fu Giovan Battista Soria (1581-1651) il quale continuò uno stile accademico fino al XVII secolo avanzato. La sua facciata di Santa Maria della Vittoria (1625-27), il suo capolavoro, la facciata e l'atrio di San Gregorio Magno (iniziati nel 1629) e la navata della Cattedrale di Monte Compatri vicino a Roma (1630), furono tutte eseguite per Scipione Borghese. Sebbene non prive di dignità, queste opere testimoniano le tendenze conservatrici di quest'ultimo per quanto concer-

ne l'architettura delle chiese. L'architettura del Soria è alquanto piú possente di quella del Ponzio che, per iniziativa del cardinale, aveva eseguito il delicato restauro in stile classicista di San Sebastiano fuori le Mura (1609-1613) completato dal Vasanzio[30].

Per tutta la vita, Ponzio fu l'architetto di famiglia e con tale mansione continuò il palazzo al quale Martino Longhi il Vecchio aveva lavorato per il cardinale Dezza e che Paolo V aveva acquistato poco prima di essere eletto papa (febbraio 1605). Irregolare nella forma, la facciata occidentale, la piú lunga facciata di palazzo a Roma, è in gran parte opera di Ponzio. Esso segue la tradizione del tetro Palazzo Farnese, mentre il gaio cortile a duplice colonnato (una novità a Roma) indica che erano state importate idee dall'Italia del Nord, probabilmente da Genova[31]. Il Palazzo Borghese fu riservato da Paolo V ai suoi fratelli. Inoltre il cardinale Scipione costruí per sé l'attuale Palazzo Rospigliosi in Piazza Monte Cavallo, iniziato nel 1613. Come in San Sebastiano, l'olandese Vasanzio (Jan van Santen) di mestiere stipettaro e piú tardi collaboratore del Ponzio e successore di questi in qualità di architetto papale, alla morte del suo maestro ne prese il posto[32]. Fu Vasanzio che costruí il bellissimo Casino (1612-13) che Antonio Tempesta, Paul Bril, Cherubino Alberti, Passignano, Giovanni Baglione[33] e soprattutto Guido Reni, decorarono con affreschi. Agostino Tassi e Orazio Gentileschi dipinsero il soffitto del vicino Casino delle Muse (1611-12) e Ludovico Cigoli un ciclo di affreschi in un altro casino[34]. Pertanto questo insieme creato per Scipione Borghese, fornisce una volta ancora un esempio affascinante della varietà di tendenze coesistenti l'una accanto all'altra al principio del secondo decennio.

L'entusiasmo del cardinale era concentrato sulla sua villa al Pincio (l'attuale Galleria Borghese) che egli voleva fosse costruita dal Ponzio[35]. Ma ancora una volta

intervenne la morte e il Vasanzio fu l'architetto dell'edificio che sorse tra il 1613 e il 1615. Piú di qualsiasi altro edificio, questa villa, nello stato originale, rappresentò la quintessenza del gusto del mecenate.

Il modello è quello della villa suburbana romana, fissato quasi un secolo prima dal Peruzzi nella Farnesina. Ma dove il Peruzzi aveva usato una austerità classica, Vasanzio coprí l'intera facciata a forma di *U* con nicchie, rientranze, statue classiche e rilievi (gran parte della decorazione fu tolta all'inizio del XIX secolo); tardo esempio di quell'«horror vacui» proprio del manierismo che aveva trovato la sua espressione «classica» nel casino di Pio IV di Pirro Ligorio e nella Villa Medici di Annibale Lippi sul Pincio. Vasanzio ampliò anche per Scipione Borghese la Villa Mondragone di Martino Longhi a Frascati (1614-21)[36]; ed è qui, nelle fontane e nella bellissima loggia, tanto spesso attribuita erroneamente al Vignola, che il suo modo pittoresco di trattare l'architettura trovò un nuovo ed inaspettato sfogo. Sebbene tutt'altro che esauriente, la nostra elencazione di opere eseguite per Paolo V e il suo illustre nipote è abbastanza notevole. Ma il panorama delle opere durature da loro intraprese come protettori delle arti sarebbe incompleta se non citassimo le numerose fontane con le quali essi abbellirono Roma: ne sorsero nella Piazza di Santa Maria Maggiore, Piazza del Laterano, Piazza Scossa Cavalli, Piazza Castello (non piú esistente). Nessuna di queste però può competere con la maestosità e l'eleganza della fontana del Maderno a forma di fungo, in Piazza San Pietro e con la imponenza della facciata ad arco trionfale dell'Acqua Paola (al Gianicolo) costruita dal Ponzio, con le sue stupende cascate d'acqua zampillante (1610-1614)[37]. Fin dal tempo di Sisto V le fontane avevano sempre avuto una parte rilevante nello sviluppo urbanistico di Roma, ma, in contrasto con la tradizione delle fontane fiorentine caratterizzate da una

decorazione prevalentemente scultorea, le fontane romane erano o disadorne, consistenti in un semplice basamento a sostegno di una combinazione di vasche, o, se collocate a ridosso di un muro, avevano un carattere architettonico e monumentale. È ancora un segno della sostanziale unità artistica del periodo che va da Sisto V a Paolo V che il modo di affrontare tale problema sia rimasto fondamentalmente immutato. L'Acqua Paola di Ponzio era semplicemente una versione migliorata dell'Acqua Felice di Domenico e Giovanni Fontana (1587). Come per molti altri aspetti, il mutamento avvenne soltanto durante il pontificato di Urbano VIII quando il Bernini ruppe irrevocabilmente questa tradizione romana.

I sostenitori di Caravaggio e di Annibale Carracci.

A Roma il piú famoso mecenate dopo Scipione Borghese fu certamente il marchese Vincenzo Giustiniani (1564-1637). Da giovane egli diede al Caravaggio il suo incondizionato appoggio e con il coraggioso acquisto del San Matteo, rifiutato dai preti di San Luigi de' Francesi, impedí probabilmente il fallimento della carriera del Caravaggio come pittore di monumentali quadri religiosi. Ma il marchese collezionava con uguale gusto le opere del Bolognese[38] e, inoltre, riservò un posto speciale nella sua casa al manierista Cristoforo Roncalli (detto Pomarancio, 1552-1626) che aveva esordito come allievo del piú vecchio Nicolò Pomarancio, ed era poi diventato un «transizionista» altamente stimato. Fu lui il consigliere del Giustiniani nelle questioni artistiche e fu lui ad accompagnarlo quando nel 1606, il Giustiniani intraprese lunghi viaggi attraverso l'Italia e l'Europa[39]. Piú tardi il tedesco Sandrart pubblicò per Giustiniani la sua collezione di marmi antichi (*Galleria Giu-*

stiniani, 1631) a cui, taluni francesi, il Duquesnoy, alcuni fiamminghi, come pure Lanfranco e l'allievo del Domenichino, Giovan Battista Ruggieri, collaborarono con disegni e incisioni.

Se il Caravaggio trovò patroni appassionati fra la nobiltà e l'alto clero, tuttavia sarebbe inesatto parlare addirittura di una fazione costituitasi in suo favore. Coloro che parteggiarono per lui sembra siano stati intraprendenti, entusiasti, di larghe vedute. Questo è certamente vero non soltanto per Scipione Borghese e Vincenzo Giustiniani, ma anche per il cardinale Francesco Maria del Monte – il primo protettore del Caravaggio – che venne definito «una sorta di ministro ecclesiastico delle arti a Roma»[40]; ed è vero anche per i fratelli Asdrubale e Ciriaco Mattei, «che erano rimasti vittime della moda di Caravaggio» (Baglione), ma nello stesso tempo proteggevano artisti come Cristoforo Roncalli e Gaspare Celio. Questi ultimi godevano il favore anche dei fratelli Crescenzi, per merito dei quali il Caravaggio ottenne l'incarico della Cappella Contarelli; e questo elenco potrebbe facilmente essere continuato. Del tutto diverse furono le sorti di Annibale Carracci, dei suoi amici bolognesi e dei suoi seguaci. Anzi nel loro caso, è permesso parlare di una fazione, o meglio di due fazioni, decise a sostenere la causa bolognese. La prima è rappresentata dai Farnese, in particolare dal potente cardinale Odoardo, sotto la cui egida Annibale dipinse la Galleria Farnese; egli, rimasto costantemente fedele ai suoi protetti bolognesi, fece lavorare il Domenichino e Lanfranco nel palazzo e si deve ritenere che sia stato lui a collezionare la maggior parte delle circa sessanta opere attribuite ai Carracci e alla loro scuola nell'inventario Farnese del 1662. La seconda fazione era legata al circolo del cardinale Pietro Aldobrandini, nipote di Clemente VIII e segretario di Stato; che per un certo periodo fu l'uomo piú influente di Roma e l'antagoni-

sta politico di Odoardo Farnese. Il cardinale amava l'arte del Cavalier d'Arpino. Ma il suo segretario, monsignor Giovanni Battista Agucchi (1570-1632), nato a Bologna era devoto ammiratore di Annibale e amico intimo del Domenichino; allo stesso circolo appartenevano monsignor Giovanni Antonio Massani e Francesco Angeloni, segretario del cardinale Ippolito Aldobrandini[41]. Sia il Massani che l'Angeloni si dedicarono a collezionare opere di maestri bolognesi e si sa che Angeloni possedeva almeno seicento disegni di Annibale per la Galleria Farnese. Appare evidente a prima vista che gli uomini di questo gruppo, a differenza dei protettori del Caravaggio senza preconcetti, erano guidati da principi. Il loro settarismo unilaterale doveva acquistare una sempre maggiore importanza nei primi anni del XVII secolo.

L'Agucchi stesso tentò di scrivere un trattato teorico: il *Trattato della pittura*[42], in cui, fra l'altro, egli formulò nuovamente il principio basilare della dottrina classica, che la natura è imperfetta, e che l'artista deve riuscire a migliorarla scegliendo solo le sue parti piú belle. Questa empirica teoria aristotelica, si prestava a un attacco su due fronti: l'accettarla avrebbe giustificato la critica dei pittori manieristi come pure dei caravaggisti. Da questo punto di vista né il concetto platonico di un'idea di bellezza a priori nella mente dell'artista (il disegno interno dello Zuccari) né l'esatta imitazione della natura imperfetta (Caravaggio) era una posizione sostenibile. È interessante che questa nuova affermazione della dottrina classica fosse scritta fra il 1607 e il 1615, subito dopo la pubblicazione dell'*Idea* di Zuccari (1607) che, con una espressione felice, è stata chiamata «il canto del cigno del misticismo soggettivo della teoria manierista»[43]. Agucchi e la sua cerchia trovarono la realizzazione delle loro formulazioni teoriche – cioè la natura abbellita e idealizzata – nell'arte di Annibale

Carracci e del Domenichino. Essi disprezzavano i vecchi manieristi e crearono la leggenda dello sbrigliato naturalismo del Caravaggio.

Piú di un noto studioso ha recentemente messo in evidenza che il periodo attorno al 1600 fu avverso alle speculazioni teoriche[44]. La sostanziale verità di questa affermazione non può essere contestata. Gli artisti stessi ammutolirono. L'elaborato programma di conferenze che Federico Zuccari doveva tenere all'Accademia di San Luca fondata di recente, era un anacronismo ancor prima di esaurirsi ingloriosamente per la resistenza opposta dagli artisti. Sia Caravaggio che Annibale Carracci deridevano le raffinate chiacchiere sull'arte che piacevano tanto ai manieristi. I mecenati di mentalità liberale pare fossero interessati a nuovi tentativi e all'alta qualità anziché alla formulazione di principi. Inoltre durante la prima metà del XVII secolo non venne pubblicato alcun importante trattato che esaltasse le nuove idee. E tuttavia la fiamma accesa nel circolo dell'Agucchi non si estinse piú.

Al contrario la teoria classico-idealistica che garantiva la dignità della pittura al livello dell'eccellenza accademica dello Zuccari, fu presto piú o meno rumorosamente difesa, rafforzata e seguita sia dagli amatori sia dagli artisti. Occorre ricordare che Domenichino si schierò, come era da attendersi, con le posizioni classicistiche piú spinte, esaltando il disegno a scapito del colore, e che piú tardi Francesco Albani progettò un trattato la cui ortodossia, a giudicare dalla relazione del Malvasia, sarebbe andata molto al di là delle esposizioni abbastanza liberali dell'Agucchi[45]. In ogni modo, i «cognoscenti», all'inizio del XVII secolo, si allinearono sempre piú nettamente con l'indirizzo seguito dalla cerchia di Agucchi e contribuirono a preparare quel clima artistico in cui il predominio del classicismo bolognese sul manierismo e il caravaggismo era assicurato.

Tale predominio può essere misurato con un semplice sguardo, all'elenco di importanti cicli di affreschi in chiese e palazzi eseguiti dai bolognesi dal 1608 in avanti. Specialmente per quanto riguarda la decorazione dei palazzi, essi ne detennero quasi il monopolio durante tutto il secondo decennio.

Le nuove chiese e la nuova iconografia.

Non è possibile alcuna valutazione dei grandi mutamenti avvenuti nella vita artistica di Roma dal pontificato di Sisto V in poi, se non teniamo in debita considerazione la tumultuosa attività che veniva svolta nel campo ecclesiastico. Poche chiese erano state costruite a Roma durante la prima metà del XVI secolo. Ma con il passare degli anni la nuova ondata di devozione nelle masse richiedeva energici provvedimenti e soprattutto, i nuovi ordini avevano necessità di nuove chiese per le loro numerose congregazioni. Dette l'avvio la chiesa del Gesú, la chiesa madre dell'ordine gesuita, iniziata nel 1568 e consacrata nel 1584. Con la sua unica ampia navata, il breve transetto e la cupola imponente, questa chiesa era idealmente adatta a predicare dal pulpito a un gran numero di fedeli. Essa instaurò il prototipo della vasta chiesa congregazionale, che fu seguito centinaia di volte durante il XVII secolo, con solo minime variazioni. Nei decenni seguenti Roma vide sorgere altre tre chiese di questo tipo, ciascuna delle quali superava in grandezza la precedente. Nel 1575 fu iniziata la Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella, FIG. 15), per gli oratoriani di san Filippo Neri, da Matteo di Città di Castello e continuata da Martino Longhi il Vecchio[46]. L'edificio fu consacrato nel 1599, ma la facciata tradizionale di Fausto Rughesi non era terminata prima del 1606. Sant'Andrea della Valle, a un tiro di sasso dalla Chiesa

Nuova, fu disegnata da Giacomo della Porta (non da Pietro Paolo Olivieri) per i teatini, il cui ordine era stato fondato nei primi anni della lotta religiosa (1524)[47]. Iniziato nel 1591, l'edificio venne affidato a Carlo Maderno nel 1608 e ultimato nel 1623 a eccezione della facciata. Infine una seconda grande chiesa dei gesuiti, Sant'Ignazio, fu progettata dopo la canonizzazione del fondatore e iniziata nel 1626. Dopo la canonizzazione di san Carlo Borromeo nel 1610, gli vennero subito dedicate in Roma non meno di tre chiese: la grandissima chiesa di San Carlo al Corso, quella di San Carlo ai Catinari, costruita per i barnabiti – congregazione fondata a Milano nel 1533 – e la piccola Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane che piú tardi i trinitariani scalzi sostituirono con la struttura del Borromini.

In aggiunta a questi nuovi edifici, dovuti agli ordini controriformatori e dedicati ai nuovi santi, nei tre decenni del pontificato di Clemente VIII e di Paolo V, sorsero piú chiese di dimensioni medie e piccole che nei precedenti centocinquant'anni. Basta solo ricordare Santa Maria della Scala (in Trastevere, 1592); San Nicolò da Tolentino (1599-1614), San Giuseppe a Capo le Case (1598), San Bernardo alle Terme (1598-1600) e Santa Susanna (facciata, iniziata nel 1597) tutte costruite durante il pontificato di Clemente VIII, o Santa Maria della Vittoria (1606), Sant'Andrea delle Fratte (1612), Santissima Trinità dei Pellegrini (1614), Santa Maria del Suffragio (1616) e Santa Maria Liberatrice (1617), tutte ricostruite o erette ex novo sotto Paolo V. A questo elenco si possono aggiungere importanti opere di restauro come quelle compiute nella chiesa dei Santi Nereo e Achilleo «per volontà del cardinale Baronio, quelle di San Nicolò in Carcere, per volontà del cardinale Pietro Aldobrandini, quella di Santa Cecilia ad opera del cardinale Sfondrati, al tempo di Clemente VIII, e ancora quelle di Santa Francesca Romana, San

Crisogono, San Sebastiano fuori le Mura, Santi Quattro Coronati e Santa Maria in Trastevere, restaurate durante il pontificato di Paolo. Infine, le grandi cappelle, riccamente decorate come quella del cardinale Caetani in Santa Pudenziana (1595), degli Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva (1600-605), del cardinale Santori in Laterano (iniziata prima del 1602) e dei Barberini in Sant'Andrea della Valle (1604-16) dimostrano che le prime famiglie di Roma gareggiavano nell'aggiungere lustro a chiese vecchie e nuove.

Nonostante i cospicui e pregevoli risultati raggiunti, i maestri del periodo in esame rivelano in complesso mancanza di iniziativa, d'inventiva e uno spirito di avventura. Sembra che in quegli anni, fosse «bon ton» violare gli schemi stabiliti. Cosí una nube di anonimità, se non di monotona uniformità sovrasta buona parte delle opere religiose del tempo. Ci si chiede come un Bernini, un Cortona, o un Borromini avrebbero risolto, se una simile opportunità si fosse loro presentata, il problema della chiesa di congregazione per accogliere un gran numero di fedeli. Ad ogni modo, i grandi maestri dell'era postpaolina trovarono soluzioni brillanti, ricche di fantasia ed estremamente personali per assolvere i consueti incarichi della chiesa. Il mutamento verificatosi durante il pontificato di Urbano VIII non è meno rivoluzionario per questo che per altri aspetti.

Tutto l'immenso lavoro di costruzione in corso negli ultimi decenni del secolo scorso e nel primo di quello nuovo doveva essere decorato da pittori, scultori, stuccatori e artigiani. Di regola la direzione era in mano all'architetto. Per la Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva (iniziata 1600, consacrata 1611) tale posto fu occupato da Giacomo della Porta e, dopo la sua morte, da Carlo Maderno. Ma essi non erano altro che primi *inter pares* nel coordinamento dei lavori dei pittori Barocci (Ultima Cena, altare) e Cherubino Alberti

(volta) e degli scultori Camillo Mariani, Nicolò Cordier, Ippolito Buzio, Valsoldo e Stefano Maderno. Le opere di gruppo divennero la regola nel periodo che va da Sisto V alla fine del pontificato di Paolo V, ma gli artisti, sebbene impegnati nella medesima opera seguivano spesso orientamenti molto diversi. Questa tendenza fu capovolta sotto Urbano VIII. Cappelle come quelle delle famiglie Raimondi e Cornaro mostrano assolutamente l'impronta del Bernini; i collaboratori erano assistenti piuttosto che artisti autonomi.

Le nuove chiese imponevano, specie ai pittori, un compito immane. Essi dovevano non soltanto coprire di affreschi enormi superfici murali, ma dovevano soprattutto creare una nuova tradizione iconografica. Santi quali san Carlo Borromeo, sant'Ignazio, san Francesco Saverio e santa Teresa, dovevano essere glorificati: la loro vita, i loro miracoli, la loro missione terrena e spirituale, doveva essere solennizzata. Inoltre, di fronte alla sfida della religione protestante, i dogmi della Chiesa cattolica dovevano essere riaffermati in dipinti che rafforzassero la fede del credente e facessero presa sulla sua emotività. Infine, per quello che riguarda molte scene dell'Antico e Nuovo Testamento e della vita dei santi, fu avvertita la necessità di un cambiamento nella tradizione, per porre l'accento su soggetti eroici (Davide e Golia, Giuditta e Oloferne), su esempi di pentimento (San Pietro, il Figliol prodigo), sulla gloria del martirio[49] e su visioni ed estasi mistiche, oppure su particolari avvenimenti dell'infanzia di Cristo, fino allora sconosciuti. E queste considerazioni stanno ad indicare come si possa veramente parlare di una iconografia della controriforma[50].

Il sorgere di questa nuova iconografia è visibile dagli ultimi due o tre decenni del XVI secolo in poi, ma si deve osservare che a Roma la maggior parte dei grandi cicli di affreschi, nella chiesa del Gesú, in Sant'Andrea della

Valle, in San Carlo al Corso, nella Chiesa Nuova, in Sant'Ignazio, in San Carlo ai Catinari e altrove, venne dipinta dopo il primo quarto del XVII secolo. In altre parole, la decorazione di queste chiese appartiene a una fase stilistica posteriore agli edifici stessi. La causa ne è, almeno in parte, il lungo intervallo fra l'attività iniziale dei nuovi ordini e la canonizzazione dei loro fondatori. Ma questo non è tutto. Fu, per esempio, in accordo con le prime austere tendenze «iconoclastiche» che San Filippo Neri volle imbiancate a calce[51] le pareti della Chiesa Nuova, quelle stesse pareti che mezzo secolo piú tardi furono coperte dalle esuberanti decorazioni di Pietro da Cortona. Inoltre, anche se non ci si può aspettare la rappresentazione delle apoteosi dei santi prima della loro canonizzazione, il clima religioso sotto il pontificato di Clemente VIII e Paolo V, non era favorevole alla «deificazione» nei dipinti riguardanti i grandi personaggi della controriforma. Come abbiamo ricordato, i papi stessi ordinavano le piú meticolose inchieste sulla vita degli eventuali santi e i processi si trascinavano per molti anni. È anche importante notare che, di regola, vi è una considerevole differenza nella rappresentazione dei santi tra la fase iniziale e quella successiva. Nei quadri del secondo decennio, come quelli di Orazio Borgianni (San Carlo alle Quattro Fontane, a Roma), di Orazio Gentileschi (San Benedetto, a Fabriano) o di Carlo Saraceni (San Lorenzo in Lucina, a Roma), i santi vengono talvolta rappresentati in atteggiamento di mistica estasi e in tale stato di esaltazione spirituale hanno delle visioni di cui l'osservatore diventa partecipe. Raramente, però, questi santi vengono raffigurati librati verso il cielo o adagiati su nuvole, insieme agli angeli, presupponendo, per cosí dire, che tutta la scena sia una visione dello spettatore.

Simili raffigurazioni appartengono all'alto barocco e non fosse altro che per dimensioni e grandiosità instau-

rano una nuova espressione artistica. Quando questo accadde, i grandi riformatori erano scomparsi da almeno due generazioni ed è evidente anche senza ulteriori commenti che nulla poteva essere piú contrario allo spirito in cui essi avevano lavorato.

Non c'è dubbio quindi che la controriforma aveva reso necessaria una sua particolare iconografia, e che il modello iconografico dell'inizio del XVII secolo mutò fino a un certo punto, durante il periodo postpaolino. Ma possiamo parlare anche di un particolare stile controriformista? Riassumendo quanto abbiamo detto nelle pagine precedenti, possiamo concludere che la Chiesa, com'era naturale, fece ricorso a varie espressioni artistiche e a tendenze stilistiche ciascuna delle quali non fu mai avulsa dall'atmosfera religiosa dell'epoca. Nella coesistenza fra contenutezza «classica» e sfarzo «volgare» possiamo distinguere due aspetti diversi dell'arte controriformista. Ma oltre e sopra tutto questo, appare possibile identificare uno stile particolare con lo spirito dei riformatori: uno stile che rivela qualcosa della loro impulsività e del loro entusiasmo, dell'immediatezza del richiamo e della mistica profondità della convinzione. Ma poiché questo è un problema riguardante tutta l'Italia, un giudizio piú esplicito deve essere rimandato fino a quando non avremo esaminato lo sviluppo della pittura nelle province.

L'evoluzione dei «generi».

Sovente è stato detto che un passo importante nel lento e continuo passaggio dall'arte eminentemente religiosa del medioevo a quella eminentemente laica dell'era moderna, venne compiuto durante il XVII secolo. In questa asserzione vi è una parte di verità e una parte di menzogna. È inesatto ritenere che esista uno stretto

rapporto tra il grado di naturalismo e di realismo – nozioni di per sé molto problematiche – e il carattere profano delle opere d'arte. Verosimiglianza non vuol dire irriverenza. Sebbene la logica di questa affermazione sia incontestabile, se l'osservatore considererà l'arte del XVII secolo un'arte veramente religiosa o meno, dipende da lui stesso, dai suoi termini di confronto in parte subconsci. Comunque non si può negare che la maggior parte della produzione artistica nel periodo in esame sia di ispirazione religiosa. Al confronto, il settore dell'arte profana resta relativamente insignificante. Ciò è esatto, anche se, dopo il soffitto di Palazzo Farnese di Annibale Carracci, le raffigurazioni ispirate alla mitologia classica e alla storia divennero sempre piú importanti nella decorazione dei palazzi. Sotto questo aspetto il pontificato di Paolo V rivela una innegabile affinità con il periodo del Rinascimento avanzato a Roma.

A queste osservazioni si può ora dare un contenuto piú concreto. Fu negli anni intorno al 1600 che una netta separazione, già da lungo tempo preparata, tra l'arte ecclesiastica e quella secolare divenne un fatto compiuto.

Gli avvenimenti di Roma affrettarono questa separazione in tutta Italia. Nature morte, scene di genere, paesaggi a se stanti cominciarono ad evolversi come generi indipendenti in questo momento storico. Tali importanti sviluppi artistici non avvenivano senza l'attiva partecipazione di artisti nordici, specialmente fiamminghi[52]. Roma, naturalmente, non fu la sola città italiana a risentire dell'influenza nordica. Basti ricordare Firenze, Bologna e Genova. Eppure molti artisti del Nord erano attratti quasi per incanto da Roma la quale, pertanto divenne il punto d'incontro internazionale dove le nuove idee venivano avidamente scambiate fra gli artisti e assumevano la caratteristica impronta italiana.

I nuovi soggetti suscitavano tale interesse che persi-

no un uomo dai severi principî come il cardinale Federico Borromeo rimase fortemente attratto da simili «frivolezze» quali i paesaggi e le nature morte. Abbiamo citato come esempio il cardinale Borromeo perché il suo caso dimostra come, intorno al 1600, un collezionista che avesse voluto esemplari della nuova produzione dovesse indirizzarsi a Roma. È noto che il cardinale possedeva il Cesto di frutta del Caravaggio (ora all'Ambrosiana di Milano); inoltre egli ammirava l'arte di Paul Brll e di Jan Bruegel, dei quali fu amico e le loro opere ebbero un posto predominante nella sua collezione di Milano. Quando si trovava a Roma egli frequentava lo studio del Bril[53] e, almeno in un'occasione, nel 1611, Giovan Battista Crescenzi fece da intermediario tra l'artista e il patrono. La coincidenza rivela che il Crescenzi, sovrintendente delle iniziative artistiche ufficiali di Paolo V e pertanto una vera autorità in fatto di gusto, apprezzava le qualità delle marine del Bril.

Paul Bril, fratello minore del meno importante Matthijs, svolse una parte determinante nel processo di assimilazione del paesaggio fiammingo nella pittura italiana[54]. La sua prima maniera fiamminga subí mutamenti notevoli, dapprima sotto l'influenza di Muziano e poi sotto quella di Annibale Carracci. Cosí italianizzati e monumentalizzati, i suoi paesaggi e le sue marine, entrarono a far parte della vasta corrente secondo cui si evolveva l'arte italiana. Portarono alle marine di Agostino Tassi[55] e a quelle di Claude.

È vero che il paesaggio durante la seconda metà del XVI secolo aveva assunto l'importanza di ramo specializzato della pittura. Gli italiani del XVI e XVII secolo ammettevano il «genere» come legittimo, forse per l'influenza dell'importanza che Plinio aveva dato all'opera di Studius[56], il pittore paesaggista romano. Ma dal tempo dell'Alberti in poi la nobile arte della pittura di storia aveva il vanto della priorità nella gerarchia dei valori, e

gli italiani, almeno per il momento, consideravano la pittura di paesaggio come una piacevole distrazione dai piú seri problemi dell'«arte superiore». E questo era proprio ciò che pensavano artisti come Annibale Carracci. La specializzazione esclusiva nei generi ritenuti inferiori veniva perciò lasciata agli stranieri. Queste considerazioni naturalmente si riferiscono anche alla natura morta e al genere popolare.

Nonostante li abbordassero in linea teorica, il contributo degli italiani allo sviluppo dei generi nei primi anni del XVII secolo non fu trascurabile. Il genere popolare aveva la sua culla a Bologna ed era coltivato dai Carracci piuttosto che dal Caravaggio. Sebbene lavorasse secondo formule essenzialmente manieristiche, l'allievo del fiammingo Stradano, Antonio Tempesta (1555-1630), che svolse la maggior parte della sua attività artistica in Roma, si specializzò nella creazione di realistiche battaglie e scene di caccia. Nella cerchia del Caravaggio, il minuto realismo delle nature morte dei fiamminghi di fiori e di frutta venne fino a un certo punto stilizzato e sostituito da una ampiezza di visione finora sconosciuta[57]. Ma durante il periodo che stiamo esaminando tutto questo era ancora agli inizi[58].

Soltanto dopo il primo quarto del XVII secolo vediamo gli italiani dedicarsi completamente alla pratica dei generi specializzati e il mercato di questi accessori della pittura superiore, allargarsi rapidamente, mentre ogni specializzazione viene ulteriormente suddivisa in distinte categorie. Ancora una volta gli stranieri ebbero una parte vitale in questo processo. Il caso piú evidente è quello della pittura di paesaggio; i nomi di Poussin e di Claude rimarranno per sempre legati alla piena fioritura del paesaggio eroico e pastorale: ma fu lasciato all'italiano Salvator Rosa il compito di fissare quel tipo di paesaggio che il XVIII secolo chiamò «sublime».

[1] GIOVANNI ANDREA GILIO, *Due dialogi*, Camerino 1564 (a cura di P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari 1961, II, p. 40).

[2] Questo naturalmente appartiene ai piú antichi dogmi della Chiesa. La proscrizione riafferma le promulgazioni del Concilio di Nicea. Sull'origine e il carattere del decreto, cfr. H. JEDIN, in «Tübinger Theologische Quartalschrift», CXVI (1935).

[3] Una rassegna critica completa dell'ampia letteratura in C. GALASSI PALUZZI, *Storia segreta dello stile dei Gesuiti*, Roma 1951. Cfr. anche F. ZERI, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipio da Gaeta*, Torino 1957; BATTISTI, *Riforma e Controriforma*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, I, pp. 366-90.

[4] Per la storia della parola e il suo significato cfr. M. TREVES, in «Marsyas», I (1941).

[5] L. PONNELLE e L. BORDET, *St Philip Neri and the Roman Society of his Times*, London 1932, p. 576.

[6] Oltre il caso famoso di padre Pozzo, sono da citare gli architetti G. Tristano, G. De Rosis, Orazio Grassi, e Giacomo Briano, i pittori Michele Gisberti e Rutilio Clementi, e lo scultore e incisore G. B. Fiammeri. Durante gli anni 1634-35 non meno di quattordici artisti gesuiti lavorarono nella chiesa del Gesti a Palermo. Inoltre l'arte dell'incisione in legno a uso decorativo era in gran parte in mano di artisti gesuiti, quali Bartolomeo Tronchi, Francesco Brunelli, i fratelli Taurino e Daniele Ferrari. Abbondante materiale, proveniente soprattutto da archivi dei gesuiti, fu pubblicato da PIETRO PIRRI, in «Archivum historicum Societatis Iesu», XXI (1952).

[7] Questi rapporti furono esaminati per la prima volta nel pregevole ma quasi dimenticato libro di W. WEIBEL, *Jesuitismus und Barockskulptur*, Strasbourg 1909.

[8] Cfr. p. 39.

[9] Cfr. GALASSI PALUZZI, *op. cit.*; G. ROVELLA, in «Civiltà cattolica», 103, III (1952), pp. 53, 165. Cfr. anche *Baroque Art and the Jesuit Contribution*, a cura di I. Jaffé e R. Wittkower (bibl. II, A).

[10] Sul Ponzio cfr. L. CREMA, in *Atti del IV Congresso nazionale di storia dell'arte*, Milano 1939; H. HIBBARD, *The Architecture of the Palazzo Borghese*, Roma 1962, p. 97, aggiornata la completissima trattazione biografica. Nato a Viggiú presso il lago di Lugano, la sua carriera a Roma pare sia incominciata nel maggio 1585 come architetto della Villa d'Este (D. R. COFFIN, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton 1960, p. 101). Nel 1591-92 egli lavorava come «misuratore»in Sant'Andrea della Valle.

[11] Si deve tuttavia notare che all'inizio degli anni novanta, il ricco ed elegante classicismo del Cavaliere con i suoi voluti riferimenti a Raffaello e Michelangelo (da studiarsi nella Loggia Orsini della «casa di Sisto V», Via di Parione, 1589; nella volta della Cappella Contarelli,

San Luigi de' Francesi, 1591-92; e nella Cappella Olgiati, Santa Prassede, 1592-95) offriva promesse per il futuro che il suo sviluppo ulteriore non realizzò. Cfr. I. FALDI, in «Boll. d'arte», XXXVIII (1953), pp. 45 sgg.

[12] F. Haskell, nella sua recensione a *Pittura e Controriforma* di Zeri («The Burlington Magazine», C [1958], pp. 396 sgg.) ha messo in rilievo che era la povertà dei gesuiti a dettare la scelta dei loro artisti.

[13] MÂLE, p. 111.

[14] Per la precedente opera del Bril in Vaticano, cfr. H. HAHN, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, p. 308.

[15] Cfr. le interessanti osservazioni di H. RÖTTGEN, *Repräsentationstil und Historienbild in der römischen Malerei um 1600*, in *Beiträge für Hans Gerhard Evers*, Darmstadt 1968, pp. 71-82, il quale interpreta per esempio lo stile grandioso del Roncalli come uno sviluppo romano autonomo.

[16] La decorazione dei pennacchi incominciò nel 1598 su disegni di Cesare Nebbia e Cristoforo Roncalli. Per ulteriori particolari, anche sulle grandi pale d'altare, cfr. H. SIEBENHÜNER, in *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München 1962, pp. 292, 295, 300. Per il tema dei mosaici della cupola, cfr. H. SEDLMAYR, *Epochen und Werke*, Wien-München 1960, II, p. 13.

[17] E. DURINI, *Ambrogio Bonvicino...*, in «Arte lombarda», III, 2 (1958), è deludente.

[18] Il piú completo esame di questo edificio è di H. EGGER, in «Mededeelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome», IX (1929).

[19] I documenti dei pagamenti eseguiti agli scultori che lavoravano nella cappella tra il 1608 e il 1615 furono pubblicati da C. DORATI, in «Commentari», XVIII (1967), pp. 231-60.

[20] Il Passignano dipinse anche gli affreschi dell'ampia sacristia nuova della basilica. Per il tema dei dipinti della Cappella Paolina, cfr. MÂLE. Per i pagamenti eseguiti ai pittori che lavoravano nella cappella, cfr. A. M. CORBO, in «Palatino», XI (1967), pp. 301 sgg.

[21] Secondo il BELLORI, p. 369, egli trasformò un angelo nella Vergine.

[22] In aggiunta alla complicata storia del Palazzo del Quirinale: J. WASSERMAN, in «Art. Bull.», XLV (1963), pp. 205 sgg., con documentazione completa; anche G. BRIGANTI, *Il Palazzo del Quirinale*, Roma 1962, pp. 1-29.

[23] J. HESS, *Agostino Tassi*, München 1935, riteneva che il fregio fosse stato eseguito in due periodi, 1611-12 e 1616-17. Le sue conclusioni sono state respinte dalla ricerca piú recente; cfr. CHIARINI, in «Boll. d'arte», XLV (1960), p. 367, e la approfondita discussione di BRIGANTI, *op. cit.*, p. 34. Inoltre, E. SCHLEIER, in «Burl. Mag.», CIV (1962), p. 255 e W. VITZTHUM, *ibid.*, CVI (1964), p. 215.

[24] W. VITZTHUM, in «Burl. Mag.», CVII (1965), pp. 468 sgg. Lo Spadarino (cfr. cap. 4, nota 17) ricevette anche dei (relativamente piccoli) pagamenti. R. LONGHI, in «Paragone», X (1959), n. 117, p. 29, afferma, basandosi su ragioni stilistiche, che gli artisti veronesi Bassetti, Ottino e Turchi ebbero parti minori, opinione accettata da Briganti.

[25] Fiumi d'inchiostro sono stati versati su questo problema («Vita artistica», I [1926], p. 123); cfr. le ultime due note per ulteriori indicazioni bibliografiche.

[26] Per altre pitture nel palazzo del Tassi, Orazio Gentileschi e Antonio Carracci, cfr. BRIGANTI, *op. cit.*, p. 41 e *passim*.

[27] Documenti 26 settembre 1609 - 16 febbraio 1612; *ibid.*, p. 30.

[28] Cfr. pp. 17, 68.

[29] Sulla collezione di Scipione Borghese cfr. J. A. F. ORBAAN, *Documenti sul barocco*, Roma 1920; F. NOACK, in «Rep. f. Kunstw.», L (1929).

[30] Secondo HIBBARD, *Palazzo Borghese* cit., p. 69, Vasanzio è forse il responsabile del secondo piano della facciata.

[31] La complessa storia della costruzione del palazzo è stata districata da H. Hibbard (*ibid.*). Egli dimostrò in maniera convincente che il palazzo fu iniziato dal Vignola, 1560-65.

[32] Gli articoli di HOOGEWERFF, in «Palladio», VI (1942), e in «Archivio della R. deputazione romana di storia patria», LXVI (1943) chiariscono il mistero che circonda questo architetto, che nacque a Utrecht intorno al 1550 e morí a Roma nel 1621.

[33] Cfr. GUGLIELMI, in «Boll. d'arte», XXXIX (1954), p. 318: pagamento del 15 febbraio 1614.

[34] Questo casino è stato distrutto; sugli affreschi del Cigoli cfr. p. 80. Il resoconto sul complesso di decorazioni Pallavicini pubblicato da F. ZERI, in «The Connoisseur», (1955), p. 185, è stato superato da H. HIBBARD, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXIII (1964), p. 163. Tassi e Gentileschi, amici diventati nemici nel 1612, lavorarono di nuovo insieme nel 1613 alla Villa Lante di Bagnaia (presso Roma). A loro si uni il Cavalier d'Arpino; cfr. L. SALERNO, in «The Connoisseur», CXLVI (1960), p. 157.

[35] Cfr. M. SACRIPANTI, *La Villa Borghese*, Roma 1953, con nuovi documenti e bibliografia completa.

[36] La loggia è stata erroneamente attribuita al Ponzio dal VENTURI, XI, II, p. 905, figg. 837 e altre. Ma il nuovo periodo di costruzione iniziò solo dopo il novembre 1613, quando la villa fu comprata da Scipione Borghese. A quell'epoca Ponzio era morto.

[37] Per l'Acqua Paola e la pianificazione urbanistica sotto Paolo V, cfr. C. H. HEILMANN, in «Burl. Mag.», CXII (1970), pp. 656 sgg. Per le date, Cfr. HIBBARD, *Palazzo Borghese* cit., p. 101 (documenti). I problemi tecnici di questa e della piú piccola fontana di Ponte Sisto erano affidati al fratello di Domenico Fontana, Giovanni (1540-1614). La

seconda fontana è costituita da un solo arco trionfale, disegnato dal Vasanzio nel 1612-13; si ergeva all'estremità della Via Gitilia e fu trasferita dall'altra parte del Tevere nel 1897. Su Giovanni Fontana, il piú eminente ingegnere idrico del periodo, cfr. DONATI. *Art. tic.*

Per queste e altre fontane cfr. anche C. D'ONOFRIO, *Le fontane di Roma*, Roma 1957, pp. 147, 149 e *passim*.

[38] Per la collezione, cfr. C. P. LANDON, *Galerie Giustiniani*, Paris 1812. La collezione è stata ricostruita in alcuni articoli di L. SALERNO, in «Burl. Mag.», CII (1960), pp. 21, 93, 135. Molti quadri del marchese formarono il nucleo del Museo di Berlino. Per il Palazzo Giustiniani a Roma, cfr. I. TOESCA, in «Boll. d'arte», XLII (1957), p. 296, e «Burl. Mag.», CII (1960), p. 166.

Per Giustiniani e altri mecenati romani cfr. anche HASKELL, *Patrons*.

La decorazione del palazzo di Vincenzo Giustiniani a Bassano di Sutri a nord di Roma dà una eccellente idea di quanto fosse eclettico il gusto di questo mecenate. Durante il primo decennio del secolo XVII vi lavorarono a fianco a fianco il fiorentino Antonio Tempesta, il genovese Bernardo Castello, i bolognesi Domenichino e Albani e, inoltre, lo strano ed eccentrico manierista Paolo Guidotti (c. 1569-1629). Il palazzo, e la sua decorazione, sono stati argomento di illuminanti articoli di P. PORTOGHESI, M. V. BRUGNOLI e I. FALDI, in «Boll. d'arte», XLII (1957), pp. 222-95.

[39] E. RODOCANACHI, *Aventures d'un grand seigneur italien*, Paris s. d.; A. BANTI, *Europa Milleseicentosei - diario di viaggio di Bernardo Bizoni*, Milano 1942. Su Roncalli, cfr. anche P. POUNCEY, in «Burl. Mag.», XCIV (1952), p. 356.

[40] W. FRIEDLÄNDER, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955.

[41] Piú complete informazioni sull'Agucchi e la sua cerchia in D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.

[42] Solo un frammento del trattato è conservato, inserito nella prefazione alle acqueforti eseguite da Simon Guillain da disegni di artigiani bolognesi di Annibale Carracci (1646); cfr. *ibid.*

[43] R. LEE, in «Art Bull.», XXXIII (1951), p. 205.

[44] FRIEDLÄNDER, *op. cit.;* D. MAHON, in «Art Bull.», XXXV (1953), p. 227.

[45] Agucchi, per esempio, loda Caravaggio come colorista, sebbene ne consideri volgare il realismo. Albani guarda con estremo disprezzo tutta la corrente inaugurata da Caravaggio.

[46] Per la storia completa della costruzione sulla base di nuovi documenti, cfr. J. HESS, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, 1963, III, p. 215. Dopo la morte di Longhi (1591) subentrò Giovan Battista Guerra (1554-1627). Nel 1605 (data dell'iscrizione) la facciata del Rughesi non era del tutto finita. Tutto il materiale disponibile per Matteo di Città di Castello *ibid.*, app. I.

[47] La complicata storia iniziale della chiesa è stata chiarita da H. HIBBARD, in «Art Bull.», XLIII (1961), p. 289 (completamente documentata). Il teatino Francesco Grimaldi diede una mano a questo progetto, che - come dimostra Hibbard - deve essere considerato un importante passo al di là della chiesa del Gesú, verso una concezione tipicamente seicentesca articolata e unificata.

[48] Per questo e altri restauri di gusto cristiano primitivo, cfr. G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Cesare Baronio restauratore di luoghi sacri*, in C. BARONIO, *Scritti vari*, 1963, pp. 323 sgg.; E. HUBALA, *Roma sotterranea barocca* in «Das Münster», XVIII (1965), pp. 157 sgg. Per i Santi Nereo e Achilleo anche R. KRAUTHEIMER, in *Essays in the History of Art presented to R. Wittkower*, London 1967, pp. 174 sgg.

[49] È interessante a questo proposito che tra il 1570 e il 1693 solo venticinque martiri gesuiti furono beatificati o canonizzati, di cui venti prima del 1630.

[50] E. MÂLE, nella sua opera classica sull'arte dopo il Concilio di Trento, fa una differenza precisa tra 1) i soggetti tradizionali che continuano a esistere senza notevoli cambiamenti, 2) il rifacimento di vecchi soggetti, e 3) la gran massa di temi completamente nuovi. Cfr. anche E. KIRSCHBAUM, in «Gregorianum», XXVI, pp. 100 sgg.; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955, I, p. 457.

[51] PONNELLE e BORDET, *op. cit.*, p. 413.

[52] Tra gli artisti fiamminghi a Roma subito prima e dopo il 1600 c'erano, oltre a Rubens e Paul Bril, Willem Nieulandt e suo nipote dallo stesso nome, Sebastiaan Vrancx, Jan Bruegel, e Josse de Momper. Cfr. L. VAN PUYVELDE, *La peinture flamande à Rome*, Bruxelles 1950.

[53] Per questo e il seguente cfr. M. VAES, in *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles 1931, pp. 309 sgg.

[54] A. MAYER, *Das Leben und die Werke der Brüder Matthaeus und Paul Bril*, Leipzig 1910; R. BAER, *Paul Bril, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600*, München 1930. G. T. FAGGIN, in «Paragone», XVI, n. 185 (1965), pp. 21 sgg. con il catalogo delle pitture da cavalletto di Paul Bril e un elenco di pitture datate tra il 1587 e il 1626, cfr. anche la nota 14.

[55] La funzione del Tassi come intermediario tra il genere nordico e quello italiano è stata rilevata in studi recenti; cfr. cap. 14, nota 20.

[56] Ciò è stato messo in rilievo da E. GOMBRICH nel suo illuminante articolo *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, in «GdBA», XCV (1954).

[57] Solo negli ultimi anni è stato fatto qualche progresso nel ricostruire la carriera delle due figure piú importanti, Pietro Paolo Bonzi («il Gobbo dei Carracci») e Tommaso Salini. Per quanto riguarda il primo (1576-1636), la cui precocissima natura morta nello stile di Pieter Aertsen data da c. il 1606 (Madrid, coll. privata), cfr. E. BATTISTI,

in «Commentari», V (1954), pp. 290 sgg.; J. HESS, *ibid.*, pp. 303 sgg. (affreschi nel Palazzo Mattei, cfr. p. 162). Per il Salini, cfr. SALERNO, in «Commentari», III (1952) e V (1954), p. 254; TESTORI, in «Paragone», V (1954), n. 51. Salini, che morí, secondo il Baglione, a cinquant'anni nel 1625, dipinse quadri di fiori e di frutta su uno sfondo scuro con gli oggetti vicino al piano della pittura («invenzioni molto capricciose e bizarre», Baglione). Cfr. anche R. LONGHI, in «Paragone», I (1950), n. 1, che diede inizio ai recenti studi. A questo contesto appartengono anche le nature morte di Fede Galizia (1578-1630); Cfr. S. BOTTARI, in «Arte antica e moderna», VI, n. 24 (1963), p. 309; ID., *Fede Galizia*, Trento 1965. Si vedano anche i piú vecchi articoli di MARANGONI, in «Riv. d'arte», X (1917) e di HOOGEWERFF, in «Dedalo», IV (1923-24). *La nature morte de l'antiquité à nos jours* di CHARLES STERLING, Paris 1952, contiene molte idee suggestive.

[58] A questo punto sarà bene fare un accenno a Ottavio Leoni (Roma 1578-1630), la cui attività in Roma durante il primo quarto del secolo XVII fu completamente dedicata alla ritrattistica, specialmente ritratti disegnati in pastello nero e rosso, ritratti a incisione e, in minore misura, ritratti dipinti. Le sue famose raffigurazioni dei modelli ci hanno conservato un vero pantheon di artisti, professionisti ed ecclesiastici romani. H.-W. Kruft, che ha pubblicato l'album del Leoni alla Biblioteca Marucelliana, Firenze, contenente 27 ritratti disegnati di artisti (in «Storia dell'arte», n. 4 [1969], pp. 447 sgg.), suggerisce anche un legame tra l'interpretazione della ritrattistica data dal Leoni e le teorie estetiche dell'Accademia di San Luca, della quale il Leoni fu «principe» nel 1614.

Capitolo secondo

Caravaggio

Caravaggio, in contrapposizione ad Annibale Carracci, viene generalmente considerato un grande rivoluzionario. Dalla metà del XVII secolo in poi è diventato, anzi, abituale, considerare questi due maestri come operanti in campi opposti: l'uno restauratore dell'antica tradizione, l'altro distruttore di questa e suo accanito antagonista. In queste caratterizzazioni vi è certamente qualcosa di vero, ma ora noi sappiamo anche che sono troppo assolutiste. Caravaggio era assai meno antitradizionalista e Annibale Carracci molto piú rivoluzionario di quanto si sia creduto per quasi trecento anni[1].

Michelangelo Merisi, detto Caravaggio, nacque il 28 settembre del 1573 nella cittadina di Caravaggio, a sud di Bergamo. Non aveva ancora undici anni quando si recò a Milano, come apprendista presso Simone Peterzano, un mediocre pittore, con il quale rimase per circa quattro anni. Peterzano si autodefiní allievo di Tiziano, una qualifica che la sua opera di tardo manierista non rivelava di certo[2]. Non vi sono motivi per dubitare che in quello studio, Caravaggio abbia ricevuto l'istruzione «tipica» di un pittore manierista. Fornito del bagaglio di nozioni allora correnti, si recò a Roma, verso il 1590, certamente non dopo il 1592[3]. Ma la sua vita a Roma non fu per nulla tranquilla. Forse, egli fu il primo vero bohémien, in continua rivolta contro l'autorità costituita e il suo temperamento spregiudicato e ribelle lo portò

piú d'una volta ad avere a che fare con la giustizia[4]. Nel 1606 dovette addirittura fuggire da Roma perché accusato d'omicidio. Durante i tumultuosi quattro anni seguenti passò qualche tempo a Napoli, a Malta, a Siracusa, e a Messina. Sulla via del ritorno a Roma, morí di malaria, nel luglio 1610; non aveva ancora trentasette anni.

Quando, per la prima volta, si recò a Roma aveva dovuto guadagnarsi da vivere in molti modi. Ma il pesante lavoro di seconda mano per altri pittori, fra i quali vi era, forse, Antiveduto Gramatica (1571-1626)[5], di poco piú vecchio di lui, lasciava completamente insoddisfatto un giovane con il suo temperamento e la sua genialità. Per qualche tempo lavorò per Giuseppe Cesari (piú tardi Cavalier d'Arpino), come giovane di bottega[6], ma ben presto iniziò a dipingere in proprio. Dapprima senza successo, la sua sorte cominciò a mutare quando il cardinale Francesco del Monte acquistò alcuni suoi quadri[7]. Sembra che tramite la mediazione di questo stesso principe della chiesa, gli venisse affidata, nel 1599, la prima commissione per un'opera monumentale: le pitture della Cappella Contarelli in San Luigi de' Francesi. Questo avvenimento appare, retrospettivamente, come la tappa piú importante nella carriera del Caravaggio. Da allora in poi egli dipinse quasi esclusivamente soggetti religiosi in stile solenne.

Tenendo presente questi dati, la breve durata dell'attività del Caravaggio può opportunamente venir divisa in quattro diverse fasi: primo, quella del periodo milanese; anche se dipinti di questo periodo non verranno probabilmente mai scoperti, è di notevole importanza non soltanto per la educazione artistica convenzionale che egli ricevette dal Peterzano, ma anche per la profonda impressione che gli fecero maestri piú vecchi dell'Italia settentrionale, come Savoldo, Moretto, Lotto e i fratelli Giulio e Antonio Campi; secondo, i

primi anni trascorsi a Roma, dal 1590 circa al 1599, durante i quali il Caravaggio dipinse i suoi «juvenilia», per la maggior parte quadri di dimensioni piuttosto piccole, consistenti generalmente in una o due figure a mezzo busto; terzo, il periodo delle commissioni monumentali per le chiese romane, periodo che inizia nel 1597 e termina con la sua fuga da Roma nel 1606[8]; e infine, le opere degli ultimi quattro anni, destinate anch'esse, per lo piú, a chiese ed eseguite in un accesso di attività creativa, mentre egli si spostava di luogo in luogo.

Un raffronto fra un'opera del primo periodo romano e una del periodo postromano, offre la misura della sorprendente evoluzione del Caravaggio. La sua genialità priva di inibizioni, avanzava a passi giganteschi in un terreno inesplorato. Se avessimo soltanto le sue prime e ultime opere, sembrerebbe quasi assurdo sostenere che si tratta del medesimo artista. È vero che, fino a un certo punto, questo è vero per l'opera di ogni grande maestro; ma nel caso del Caravaggio l'intera evoluzione dell'artista è racchiusa in un arco di tempo di circa diciotto anni. Infatti, fra i dipinti mostrati nelle tavole 10 e 15 non ci possono essere piú di tredici anni.

Non stupisce che gli avvenimenti fondamentali della sua vita, coincidano con i mutamenti sostanziali del suo stile, ma questi ultimi hanno troppe ramificazioni per essere descritti mediante una analisi puramente formale. Si potrà saperne molto di piú in proposito esaminando il suo modo di abbordare i soggetti mitologici, di genere e religiosi, e concentrando l'attenzione sul carattere e il significato del suo realismo e del «tenebroso», i due pilastri sul quali poggia la sua fama. Al contrario di quanto spesso si è creduto, le scene di genere occupano una parte molto subordinata nella produzione del Caravaggio. Sembra siano persino piú marginali dei temi mitologici e allegorici[9] e, si può notare, quasi tutti i qua-

dri a soggetto non religioso appartengono ai primi anni romani. Contrariamente a quanto avviene per la pittura di genere, i quadri mitologici e le allegorie indicano chiaramente l'accettazione da parte dell'artista, di una tradizione colta; e non sarà mai sufficientemente rilevato che il giovane Caravaggio lavorava secondo questa tradizione con piena consapevolezza. È probabile che nel Bacco degli Uffizi egli rappresentò se stesso in vesti mitologiche[10].

La ritrattistica mitologica o allegorica ha certamente una genealogia che risale ai tempi romani. Né l'atteggiamento del modello qui è nuovo nella storia della ritrattistica. Al contrario, vi sono innumerevoli esempi di atteggiamenti simili, in cui la figura guarda lo spettatore, per cosí dire, da dietro una tavola o un parapetto. Che cosa vi è di notevole, allora, in questo quadro? A parte il vino e la corona, vi è ben poco che ricordi il dio dell'antichità. Il suo sguardo è assonnato, la bocca molle e carnosa; bianco, ben nutrito e languido egli tiene il fragile bicchiere con un gesto grazioso. Questo androgino ben pettinato, vizioso e pigro, statico come la imponente natura morta sul tavolo, non si muoverà mai né scompiglierà la sua complicata acconciatura e la sua posa studiata. I contemporanei possono aver considerato questa interpretazione un'eresia mitologica[11] la quale, peraltro, non era neanche un'invenzione di Caravaggio. Essa era nata nell'epoca del manierismo, quando gli artisti avevano cominciato a trattare con tanta leggerezza i soggetti mitologici, che gli antichi dei potevano persino diventare oggetto di derisione[12]. Ma gli attributi del Bacco mitologico, nel quadro di Caravaggio, non dovrebbero venir considerati come una semplice mascherata spavalda: egli scelse gli emblemi di Bacco per esprimere il proprio temperamento lussurioso. Quando il Bronzino rappresentò Andrea Doria in figura di Nettuno, egli intendeva esprimere metaforicamente il domi-

nio del mare da parte dell'ammiraglio. Il travestimento di Caravaggio, viceversa, ha un significato solo come l'appropriato modo di mettere in risalto la sua rivelazione emotiva. Il passaggio tra la descrizione di un messaggio obiettivo e l'indicazione di un atteggiamento soggettivo, segna una nuova tendenza la cui importanza non occorre sottolineare[13].

Il temperamento dissoluto del modello è chiaramente espresso anche dalla tonalità con la quale il quadro è dipinto: i colori dell'ambiente, luminosi e trasparenti, senza quasi ombre, sono messi in risalto dal contrasto con il bianco abbagliante della massa del drappeggio. Lo splendore dei colori è unito a una straordinaria precisione e nitidezza del disegno e a una scrupolosa rappresentazione dei dettagli, in particolare dei pampini della ghirlanda e della natura morta di frutta sul tavolo[14]. Non vi è atmosfera intorno alla figura; colore e luce non creano il senso dello spazio e della profondità, come avviene, invece, nella pittura veneziana. La profondità, per quanto la si possa rendere visivamente, è suggerita dagli scorci come quelli del braccio e della mano che regge la coppa di vino. Altri quadri giovanili di Caravaggio possono essere descritti in modo simile, ma in nessuno troveremo toni cosí limpidi, bianchi cosí penetranti e il rosa della carne cosí impudico. I colori e i valori tonali mettono evidentemente in risalto l'atmosfera preziosa del quadro. In questo periodo il metodo caravaggesco di accentuare le forme singole con il colore dell'ambiente si stacca tanto dall'uso del colorismo veneziano quanto dalle eleganti e insipide generalizzazioni dei manieristi. D'altra parte, uno spiccato residuo manieristico è riscontrabile nel Bacco, non solo in dettagli, quali le pieghe dell'abito e il flaccido braccio nudo, ma, soprattutto, nella diffusa stilizzazione, la quale sta a dimostrare che l'abusata frase fatta sul realismo di Caravaggio dovrebbe essere adoperata con cautela, spe-

cie a proposito delle sue prime opere romane. Poco dopo il Bacco, Caravaggio rappresentò di nuovo se stesso in travestimento mitologico, ma questa volta esprimendo con proprietà il proprio furore attraverso l'orrendo volto della Medusa (Firenze, Uffizi). Il semplice fatto che egli dipinse il quadro su uno scudo di legno rotondo, sta a dimostrare la sua conoscenza delle associazioni d'idee letterarie tradizionali, e coloro che citano quest'opera come esempio estremo del suo realismo separano arbitrariamente il contenuto dalla forma. Né il trattamento è del tutto aderente al vero, come scoprirà facilmente chiunque cerchi di imitare la posa. Questa immagine del terrore ha il potere di «pietrificare» l'osservatore, proprio perché essa è irreale e si rifà all'antica formula espressiva delle maschere classiche della tragedia[15].

Allo stesso modo, pochi quadri di genere di Caravaggio possono venir definiti realistici. Come altri artisti italiani del periodo, egli era debitore ai nordici che avevano a lungo praticato questo ramo dell'arte e avevano cominciato a invadere il mercato italiano alla fine del XVI secolo. Ma, se la loro pittura di genere, fedele al significato della parola rappresenta gente anonima, dedita alle sue occupazioni quotidiane, si deve osservare che né I bari né la Buona ventura di Caravaggio rillettono aspetti vivi di vita popolare dell'epoca. Personaggi come questi, levigati e vestiti in maniera vistosa, non si trovano in giro per la strada; e l'ambiente non delimitato dà l'impressione del *tableau vivant*, piuttosto che dell'«istantanea» di vita reale[16]. Si ammirano questi quadri come si legge un racconto romanzesco, la cui particolare attrattiva consiste nel clima di irrealtà.

È già stato ricordato che, dal 1599 in poi, la maggior parte dell'attività di Caravaggio, fu dedicata a pitture di soggetto religioso e d'ora innanzi si notano importanti mutamenti nella sua pratica artistica. Tali mutamenti sono osservabili nel quadro La cena in Emmaus alla

National Gallery (c. 1600)[17]. Soltanto la ricca natura morta sul tavolo ricollega quest'opera al primo periodo romano dell'artista. Ma, come se il ricordo delle sue scappate giovanili fosse dimenticato e sradicato, improvvisamente e inaspettatamente Caravaggio si rivela un grande pittore di immagini religiose. Il mutamento è segnato non soltanto con una trasformazione della tavolozza, che ora diventa scura, ma anche da un ritorno a modelli del Rinascimento. Per quanto riguarda la composizione, l'opera deriva da altre rappresentazioni del medesimo soggetto, come la Cena in Emmaus di Tiziano, ora al Louvre, dipinta all'incirca nel 1545. In contrasto però con la solenne immobilità riscontrabile nell'opera di Tiziano, la scena qui è animata da gesti energici, intense reazioni fisiche a un avvenimento spirituale. Il Cristo è profondamente assorto e dà il senso del mistero con la testa leggermente inclinata e gli occhi abbassati, il tutto accompagnato dal vigoroso linguaggio delle mani benedicenti. Il gesto sacramentale di queste mani assume un ulteriore significato emotivo per essere giustapposte alle zampe inerti del pollo che è sulla tavola. All'incomprensione dell'oste si oppone la reazione dei discepoli che riconoscono il Cristo, ed esprimono la loro partecipazione all'evento sacro, con movimenti rudi, quasi coercitivi. In accordo con la tradizione che scaturiva dall'Alberti e da Leonardo, Caravaggio, a questo stadio del suo sviluppo artistico, considerava i gesti sensazionali necessari per esprimere i moti della mente.

Nel Caravaggio la gesticolazione drammatica ebbe anche un altro significato: fu un espediente psicologico, non ignoto nella storia dell'arte[18], per attirare l'osservatore nell'orbita del quadro e aumentare l'urto emotivo e drammatico dell'evento rappresentato; infatti, il braccio di Cristo disegnato molto di scorcio, come pure quello disteso del discepolo piú anziano, sembrano staccarsi dal piano del quadro e raggiungere lo spazio in cui si

trova l'osservatore. Lo stesso scopo raggiunge la precaria posizione del cesto di frutta, che potrebbe in qualunque momento caderci ai piedi. Nel periodo di mezzo, Caravaggio spesso usò metodi simili, allo scopo di accrescere la partecipazione del credente al mistero divino rappresentato nel quadro. Un riferimento speciale si può fare, a questo proposito, alla prima versione del San Matteo e l'angelo dipinto per la Cappella Contarelli, ove la gamba del santo sembra sporgere al di fuori del quadro, o alla seconda versione con una gamba dello scanno in bilico sulla sporgenza tanto che sembra invadere lo spazio dell'osservatore; e ancora il corpo del santo straordinariamente scorciato nella Conversione di san Paolo in Santa Maria del Popolo, e l'angolo aggettante della pietra sepolcrale nella Deposizione vaticana che è richiamato dal gomito di Giuseppe di Arimatea[19].

Verso la fine del periodo romano, Caravaggio dipinse una seconda Cena in Emmaus (Milano, Brera). Qui egli fece a meno degli accessori della natura morta sul tavolo e, fatto ancora piú importante, dei gesti grandiosi. Il quadro è reso in chiave molto meno drammatica e il silenzio che lo pervade preannuncia una tendenza delle opere posteriori al periodo romano.

Nelle opere del periodo intermedio, Caravaggio si affanna a sottolineare il volume e la massa corporea delle figure e talvolta le ammucchia talmente dentro i limiti imposti dalla tela che sembrano quasi scoppiare fuori dalla cornice. In altri quadri di questo periodo, però, viene accentuata una tendenza che era già notevole in alcuni dei quadri precedenti, vale a dire la creazione di una vasta zona indeterminata al di sopra delle figure, spazio vuoto che Caravaggio sfruttò con formidabile effetto psicologico. Non soltanto la presenza fisica delle figure è sentita piú vigorosamente per il contrasto con lo sfondo uniforme, ma quest'ultimo può assumere anche un significato simbolico, come nella

Vocazione di san Matteo, dove l'oscurità incombe minacciosa sopra il tavolo, intorno al quale siedono san Matteo e i suoi compagni. Nella maggior parte dei dipinti posteriori al periodo romano, il rapporto delle figure con lo spazio muta in una direzione: ne sono esempi salienti Le esequie di santa Lucia, a Siracusa e La resurrezione di Lazzaro, a Messina[20]. Qui, il senso del vuoto, profondamente conturbante e oppressivo, è reso piú acuto dalla svalorizzazione delle figure singole. Seguendo la tradizione italiana, durante il periodo intermedio ogni singola figura veniva nettamente individualizzata; negli ultimi dipinti, invece, le figure tendono, a prima vista, a fondersi in una massa quasi amorfa. Come c'è da attendersi, i gesti tradizionali sono abbandonati e i sentimenti emotivi sono espressi, semplicemente con l'intrecciare le mani, con lo stringere la testa fra le palme o inclinarla in silenzio e dolore. Quando vengono usati gesti ampi, come nella Resurrezione di Lazzaro, essi non sono presi dalla riserva della retorica tradizionale, com'erano le mani alzate di Maria nella Deposizione o le braccia tese di san Paolo nella Conversione. Le braccia in fuori di Lazzaro al momento del risveglio, non trovano alcun parallelo nella pittura italiana.

Nei suoi primi dipinti, Caravaggio sovente creò un'atmosfera particolare, di eterna natura morta. Durante il periodo intermedio egli preferí un momento transeunte, accentuare il culmine drammatico di un evento, come nella prima Cena in Emmaus, in Giuditta che uccide Oloferne (Roma, Casa Coppi) e la Conversione di san Paolo. Nell'ultimo periodo il dramma è spesso trasferito in una sfera di irrealtà spettrale. Sebbene in un dipinto come la Flagellazione di Cristo, a Napoli, non venga rappresentata alcuna azione reale e i carnefici non colpiscano, com'era la regola nella tradizione iconografica, la scena è piú crudele e molto piú lancinante e la sofferenza del Cristo piú acuta che in qual-

siasi altra raffigurazione del soggetto eseguita precedentemente in Italia.

Molti quadri di Caravaggio del periodo intermedio si ricollegano alla tradizione non soltanto per il linguaggio del gesto espressivo e per l'iconografia[21], ma persino per la disposizione della composizione. A questo riguardo, forse nessuna delle sue opere monumentali deriva dal passato piú del Martirio di san Matteo. In quest'opera egli fece ricorso in grado considerevole al repertorio manieristico delle figure in rilievo, insieme a espedienti e raffinatezze compositive che in quel momento stavano diventando rare in Roma[22]. Il tipo di composizione con le figure che ruotano, per cosí dire, intorno a un perno centrale, si lega a opere come San Marco che libera uno schiavo del Tintoretto, mentre il gruppo del carnefice, del santo e del chierico impaurito, è tratto dalla Morte di san Pietro martire di Tiziano (distrutto). Non è improbabile che la composizione in esame, dipinta sopra una precedente, completamente diversa, fosse una concessione a cui Caravaggio fu costretto dalle difficoltà che incontrò durante il lavoro nella Cappella Contarelli. Questa spiegazione è suggerita anche dal fatto che è l'unica opera, in tutta la sua attività pittorica, nella quale appare un angelo dal cielo sopra le nuvole. Le nuvole costituivano il tradizionale simbolo usato nelle rappresentazioni di visioni e di miracoli: Caravaggio non se ne serví mai se non in questa unica eccezione. Ogni volta che doveva dipingere degli angeli, egli sempre li privò di quei morbidi sostegni che, senza sforzo alcuno dell'immaginazione, riescono a tenere in aria una figura in carne ed ossa.

La maggior parte delle opere del tardo periodo romano sono costruite molto piú rigorosamente che non il Martirio di san Matteo; esempi la Deposizione di Cristo o la Morte della Vergine. Ma le pitture del periodo postromano sono, al confronto, persino piú austere e la

composizione è ridotta ad una semplicità in apparenza ingenua. Si può citare in proposito il massiccio triangolo formato dalle figure nella Adorazione dei Pastori di Messina, il gruppo compatto di figure nel Lazzaro o la ieratica simmetria dei compresenti nella Decapitazione di san Giovanni.

Osservando in particolare le opere giovanili, si può esser portati, come lo si è stati per generazioni, a considerare Caravaggio un artista il quale rifà ciò che vede con cura meticolosa, captando tutte le peculiarità dei suoi modelli. Lo stesso Caravaggio sembra aver diffuso questa leggenda, ma noi abbiamo già visto quanto poco ciò corrisponda a verità. Inoltre, indipendentemente dal suo stile autografo ben riconoscibile, egli sviluppò un suo proprio repertorio di formule idiomatiche per atteggiamenti e pose, il cui uso ricorrente era sicuramente avulso da qualsiasi modello vero[23]. In piú, egli rinunziò gradatamente ad interessarsi della disposizione logica e del coordinamento razionale delle figure, a favore del sentimento emotivo che egli desiderava suscitare. Questa tendenza è già riscontrabile nel giovanile Concerto ed è molto piú evidente nei lavori posteriori al 1600. In una delle opere piú sensazionali di questo periodo, La conversione di san Paolo, è impossibile dire in quale punto dovrebbe esservi il basso della gamba destra del santo, o in qual modo le gambe di colui che lo accompagna possano verosimilmente essere congiunte al resto del corpo. Piú tardi, nelle opere postromane, egli fu talora assolutamente privo di qualsiasi regola, ma mai lo fu tanto come nelle Sette opere di Misericordia, uno dei suoi dipinti piú commoventi e vigorosi. Il significato di questo procedimento diviene affatto chiaro nella Sepoltura di santa Lucia. Con l'esagerare enormemente le dimensioni dei becchini, sinistre e detestabili creature collocate terribilmente vicino all'osservatore, e rappresentandole in misura del tutto sproporzionata rispetto

agli accompagnatori piangenti pochi passi piú indietro, la brutalità e crudeltà del delitto sono manifestati in maniera piú convincente di quanto si sarebbe mai potuto ottenere con una distribuzione «esatta» delle figure nello spazio.

Tutte queste osservazioni portano a concludere che Caravaggio a poco a poco smise di lavorare con modelli dal vero e che i quadri del periodo postromano, soprattutto, furono in gran parte dipinti a memoria. Ciò è convalidato anche dal fatto che non ci è pervenuto alcun disegno di Caravaggio. Egli ne dovette certamente aver abbozzato un gran numero nello studio di Peterzano, ma pare che abbia capovolto il procedimento dei manieristi quando si mise a lavorare in proprio. In confronto ai maestri del Rinascimento gli ultimi manieristi trascurarono gli studi dal vero; essi si servivano di pose tipiche per i disegni preparatori e i cartoni. Si può supporre che Caravaggio, invece, abbia eseguito molti schizzi occasionali dal vero, non però per conservarli, ma che abbia fatto a meno di gravose preparazioni per le sue pitture, sotto qualsiasi forma. Infatti è ben noto che egli lavorava «alla prima», direttamente sulla tela e questa è la ragione per cui i suoi quadri abbondano di «pentimenti», che sovente si possono scorgere a occhio nudo. Questo modo di lavorare, mirabilmente rispondente al suo temperamento vivace, favorisce l'immediatezza e l'istantaneità del rapporto tra osservatore e dipinto, mentre invece il distacco e il riserbo sono le ovvie componenti del metodo «classico»[24] di pervenire al compimento dell'opera a lente tappe.

La tecnica *ad hoc* di Caravaggio trova origine nella tradizione veneziana, ma a Venezia, dove mai venne completamente abbandonato l'uso di disegni preparatori, questo accostamento «impressionista» alla tela, ebbe due conseguenze che sembrano naturali: portò a un raddolcimento pittorico della forma e al risalto della singo-

la pennellata. Nell'opera di Caravaggio, comunque, le forme restano sempre compatte, il colore è leggero e di conseguenza la pennellata è appena percettibile. Nel suo periodo di mezzo, si comincia a notare di piú, in particolare nelle parti piú brillanti, mentre nei suoi quadri del periodo postromano si manifestano due nuove tendenze in conflitto. Da una parte, le forme si induriscono e irrigidiscono e i corpi e le teste si possono dipingere con pochi dettagli e qualche passaggio tra la luce e l'ombra, risolvendosi quasi in astrazioni. Taluni passaggi nelle Sette opere di Misericordia illustrano in pieno questa tendenza. Di pari passo con questa evoluzione, troviamo quella che è al confronto, una tecnica estremamente libera: la faccia di Lazzaro, per esempio, è resa con poche ardite pennellate. Invece della accurata descrizione della forma, ancora prevalente durante il periodo di mezzo, o la audace semplificazione e pietrificazione della forma stessa in talune opere postromane, ci troviamo, nella Resurrezione di Lazzaro, di fronte a disegni stenografici che simbolizzano teste, braccia e mani.

Fin qui poco è stato detto del piú saliente e nello stesso tempo piú rivoluzionario elemento dell'arte del Caravaggio, cioè del suo «tenebroso». Con le prime ordinazioni di opere monumentali, egli passò dal luminoso e chiaro primo stile romano a una nuova maniera[25] che parve particolarmente adatta per i soggetti religiosi, i quali costituirono il principale interesse per il resto della sua vita. Le figure vengono ora gettate in una semioscurità mentre un potente fascio di luce le investe, le modella e dà loro una vigorosa tridimensionalità. Dapprima si può essere inclini ad accettare il punto di vista tradizionale secondo il quale la sua maniera di usare la luce è fortemente realistica; essa sembra provenire da una sorgente ben definita, e si è perfino supposto che egli facesse esperimenti con una «camera obscura». Ma un'ulteriore analisi mostra invece che la sua luce è in

pratica meno realistica di quella di Tiziano o del Tintoretto. Nelle opere di Tiziano, come piú tardi in quelle di Rembrandt, luci e ombre sono della medesima consistenza; l'ombra ha soltanto bisogno della luce per divenire tangibile; la luce può penetrare l'ombra e fare dello spazio chiaroscurale un vivido effetto. Gli impressionisti scoprirono che la luce crea l'atmosfera, ma la loro è una luce senza ombre e perciò priva di incanto. Con Caravaggio la luce è un elemento isolato, non crea né lo spazio né l'atmosfera. L'ombra nei suoi quadri è qualcosa di negativo; c'è l'oscurità dove non c'è la luce, e per questa ragione la luce colpisce le sue figure e gli oggetti come forme concrete impenetrabili e non le dissolve, come avviene nelle opere di Tiziano, Tintoretto o Rembrandt.

L'ambiente nelle pitture del Caravaggio è in genere fuori della sfera della vita quotidiana. Le sue figure occupano uno stretto primo piano, vicino all'osservatore. I loro atteggiamenti e movimenti, i loro improvvisi scorci dentro un vuoto indefinito, aumentano l'ansia nell'osservatore dandogli una sensazione tesa di spazio impenetrabile. Ma nonostante, o proprio a causa di questa irrazionalità, la luce ha il potere di rivelare e nascondere; crea disegni pieni di significato. Lo studio di un quadro come il San Giovanni Battista dei Doria, circa del 1600[26], ispirato ai nudi della Cappella Sistina, chiarirà questo punto. Il disegno creato dall'effetto di luce e ombra, quasi contraddice la naturale articolazione del corpo. Passaggi di luce si irradiano da un centro piú scuro, come i raggi di una ruota. Cosí, sovrapponendo un gioco stilizzato di luci e di ombre alle forme naturali, si introduce un concetto estraneo che contraddice l'organica interpretazione del corpo umano di Michelangelo. Caravaggio usò la luce in forma di ruota in alcune composizioni con molte figure, nel periodo dei suoi ultimi anni romani, come, per esempio, il Martirio di san

Matteo, la Crocifissione di san Pietro e la Morte della Vergine. Uno sguardo alla illustrazione del Martirio, è sufficiente per vedere che alla astratta forma di luce viene data la precedenza nell'organizzazione della tela. È la luce radiante che «ancora» saldamente la composizione al piano del quadro e, nello stesso tempo, isola le parti principali di portata drammatica. Nei quadri del periodo di mezzo, le zone di luce sono relativamente vaste e coerenti e coincidono con il centro di interesse. Negli ultimi quadri l'oscurità inghiotte le figure; lampi e guizzi di luce giocano sulla superficie accrescendo l'aria di mistero dell'evento raffigurato. Ciò in nessun dipinto è piú evidente che nella Resurrezione di Lazzaro, dove le teste, i lembi di drappeggio, le mani e i piedi sbucano dall'oscurità che li circonda: una scena che sta fra il reale e l'irreale sopra la quale incombe un ineffabile senso di mistero.

Fin dall'inizio della rappresentazione di soggetti religiosi cristiani, la luce è stata carica di simbolismo. La presenza di Dio nel Vecchio Testamento, quella del Cristo nel Nuovo è associata alla luce, come pure la rivelazione divina durante tutto il medioevo. Sia che ci si rivolga a Dante, all'abate Suger o a san Bonaventura. Sebbene dal XV secolo in poi la luce sia resa in maniera naturalistica e perfino come atmosfera, a Venezia specialmente, essa non perde mai il suo carattere soprannaturale e neanche l'età barocca ruppe questa tradizione. Non di meno i pittori di soggetti sacri si trovarono sempre davanti al problema, apparentemente insolubile, di tradurre le visioni in linguaggio pittorico. Descrivendo le stigmate di san Francesco, san Bonaventura dice: «quando la visione fu scomparsa, lasciò nel suo cuore [di san Francesco] un meraviglioso splendore». Giotto fu assolutamente incapace di tradurre l'essenza di queste parole in linguaggio pittorico. Egli, e molti dopo di lui, dovettero esprimere l'esperienza umana di

una mistica comunione con Dio mediante un metodo descrittivo-narrativo. Il linguaggio parlato era molto progredito rispetto a quello delle arti visive. I pittori del XVII secolo lo raggiunsero. Un pittore come il Cigoli era ben in grado di esprimere le reazioni psicofisiche di san Francesco. Ma sebbene egli sapesse rendere nella sua pittura, la sensazione descritta da san Bonaventura, era ancora legato al metodo descrittivo tradizionale: infatti la visione vera e propria è mostrata come immersa in una luce celestiale che irrompe attraverso le nuvole. Occorre ricordare che l'estasi della visione è uno stato della mente al quale nessuno che non sia iniziato è ammesso a partecipare; è percezione e rivelazione dentro l'anima di un solo uomo. Questo fu il modo come Caravaggio interpretò le visioni fin dagli inizi. Nell'Estasi di san Francesco, del 1595 circa[27], egli mostrò il santo in uno stato di trance accuratamente studiato: un occhio è chiuso, l'altro, mezzo aperto, fissa nel vuoto, il corpo scomodamente ripiegato all'indietro, appare teso e rigido. Il mistero è suggerito da quel raggio di luce che erompe dall'oscurità del cielo notturno. L'invisibile non è reso visibile, ma ci è consentito immaginare e partecipare; ampio campo è lasciato alla fantasia. È unicamente la luce che rivela il mistero, non luce che scende dal cielo e che irraggia dalla figura del Cristo. Il Caravaggio della maturità trasse le estreme conseguenze. Nella Conversione di san Paolo egli rese la visione unicamente a livello della illuminazione interiore. La luce, senza aiuto celeste, ha la potenza di abbattere Saul e di trasformarlo in Paolo, in armonia con le parole della Bibbia: «Poi all'improvviso brillò intorno a lui dal cielo un gran bagliore ed egli cadde e udí una voce che gli diceva: Saul, Saul perché mi perseguiti?» Paolo, con gli occhi chiusi, la bocca aperta, giace completamente assorbito dall'evento la cui importanza è riflessa dalla espressione commossa dell'enorme cavallo.

Escludendo una fonte divina, Caravaggio santificò la luce e le diede un contenuto simbolico. Si può risalire allo studio dell'uso simbolico della luce nella Vocazione di san Matteo, dove il Cristo sta nella semioscurità, mentre la parete a lui sovrastante brilla di luce e un raggio di questa cade su coloro che, ancora sotto la vasta ombra di oscurità, stanno per essere convertiti. È proprio il contrasto fra la estrema palpabilità delle sue figure, la loro vicinanza all'osservatore, la loro bruttezza e perfino volgarità, in una parola fra le figure realistiche e l'inaccessibile, magica luce, a creare quella strana tensione che non troveremo in alcuno dei seguaci del Caravaggio.

Abbiamo già notato nel primo capitolo che Caravaggio aveva dei protettori fidati tra l'aristocrazia romana di mentalità liberale. Tuttavia, i suoi quadri religiosi di ampie dimensioni venivano criticati o rifiutati con puntuale regolarità[28]. Il caso della Morte della Vergine getta una luce interessante sulla controversia che le sue opere suscitarono e il fervore delle polemiche. Il dipinto venne rifiutato dai monaci di Santa Maria della Scala, la chiesa dei carmelitani scalzi; ma Rubens, che a quell'epoca si trovava a Roma, consigliò vivamente il suo patrono, il duca di Mantova, ad acquistarlo per la sua collezione. Comunque, prima che il quadro lasciasse Roma, gli artisti vollero che fosse esposto in pubblico e una grande folla si accalcò per vedere il dipinto. Gli avversari di Caravaggio, pare, provenivano soprattutto dal basso clero e il popolo minuto. Erano turbati dalle improprietà teologiche e offesi da ciò che a loro appariva come una irriverente rappresentazione delle storie sacre e una mancanza di dignità. Li urtava che la loro attenzione venisse attratta da particolari realisti e salienti come i piedi sporchi nel primo san Matteo e nella Madonna di Loreto o il corpo gonfiato di Maria nella Morte della Vergine. Soltanto i

competenti erano in grado di considerare questi quadri autentiche opere d'arte.

È paradossale che l'arte religiosa di Caravaggio, un'arte del popolo per il popolo, venisse proprio dal popolo francamente misconosciuta; perché non si può negare che fosse spiritualmente vicina alla corrente popolare della religione della Controriforma che fu tanto marcata nell'attività di san Carlo Borromeo a Milano e di san Filippo Neri a Roma, come pure negli Esercizi spirituali di sant'Ignazio di Loyola[29], Alla pari di questi riformatori, Caravaggio faceva valere per mezzo dei suoi dipinti la conoscenza diretta della divinità da parte dell'uomo. E come loro, considerava l'illuminazione divina come un'esperienza tangibile a un livello puramente umano. Occorreva il suo genio per esprimere quest'aspetto della religione riformata. Il suo modo umanizzato di trattare le immagini religiose aprí un ampio campo nuovo; perché il suo lavoro è una pietra miliare sulla via verso la rappresentazione di quelle visioni interiori, «intime», che il suo tempo ancora non sapeva e non voleva riprodurre.

L'avversione del popolo a questa arte schiettamente popolare non è il solo paradosso nella vita di Caravaggio. In realtà, il carattere stesso della sua arte è paradossale e il sentimento di terrore e di inquietudine che ne risulta forse contribuí al sorgere della trascuratezza e le incomprensioni che oscurarono la sua fama. Vi è nella sua arte un contrasto fra la tangibilità delle figure e degli oggetti e gli espedienti irrazionali della luce e dello spazio; fra lo studio meticoloso del modello e l'assoluta noncuranza di ogni logica e coerente rappresentazione; fra la sua tecnica *ad hoc* e la sua insistenza sulle forme massicce; fra la sensibilità e la brutalità. I suoi improvvisi passaggi da sentimenti delicati e teneri a stati di indicibile orrore sembrano riflettere la sua personalità squilibrata, oscillante fra il narcisismo e il sadi-

smo. Egli è capace dei piú drammatici clamori come del piú tombale silenzio. Egli rinnega violentemente la tradizione, ma è ad essa legato in mille modi. Egli aborrisce gli opportunismi dell'ortodossia e rinnega decisamente la concezione secondo la quale la potenza divina guida direttamente le vicende umane, ma porta l'osservatore a faccia a faccia con l'esperienza del soprannaturale. Ma quando tutto è stato detto e fatto, i suoi tipi scelti tra la gente del popolo, il suo magico realismo e la luce, rivelano la sua appassionata convinzione che sono i semplici di spirito, gli umili e i poveri a custodire gelosamente nelle loro anime i misteri della fede.

[1] Per una nuova valutazione dell'arte sia del Caravaggio sia di Annibale, che si è andata preparando in numerosi saggi degli ultimi trent'anni, il lettore può ora rivolgersi ai libri di D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947; W. FRIEDLÄNDER, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955; R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci at Windsor Castle*, London 1952.

[2] Sul Peterzano cfr. C. BARONI, in «L'arte», n. s. XI (1940), pp. 173 sgg., con ulteriori riferimenti; M. CALVESI, in «Boll. d'arte»,XXXIX (1954).

[3] Aveva «circa vent'anni»secondo Giulio Mancini, il primo biografo di Caravaggio.

[4] Tutti i documenti sono ora disponibili in traduzione inglese nel libro del Friedländer. Cfr. anche S. SAMEK LUDOVICI, *Vita di Caravaggio. Dalle testimonianze del suo tempo*, Milano 1956: testi annotati di tutte le fonti e documenti.

[5] Sul Gramatica, cfr. R. LONGHI, in «Proporzioni», I (1943), p. 54; A. MARINO, in «L'arte», nn. 3-4 (1968), pp. 47 sgg.

[6] Durante questo periodo egli dipinse il Bacco ammalato e il Fanciullo con il cesto di frutta, entrambi alla Galleria Borghese e in origine di proprietà del Cavalier d'Arpino.

[7] Tra i quadri nella collezione del cardinale vi erano I musicanti (New York, Metropolitan Museum), la Buona ventura (versione del Louvre?), I bari (Roma, già a Palazzo Sciarra), il Suonatore di liuto (Leningrado), e la Medusa (Uffizi). I quadri del primo periodo romano sono difficili da sistemare in un ordine preciso, e la loro cronologia rimarrà, fino a un certo punto, argomento di discussione. Forse il ten-

tativo piú completo di stabilire una cronologia fu fatto dal MAHON, in «Burl. Mag.», XCIV (1952), p. 19. Interessanti emendamenti furono proposti da E. ARSLAN, in «Arte antica e moderna», II (1959), p. 191; cfr. anche B. JOFFROY, *Le dossier Caravage*, Paris 1959, specialmente le pp. 300 sgg., 331.

[8] Dal 1599 in poi tutti i quadri importanti sono databili entro un margine abbastanza stretto. 1599-1600: le pitture laterali per la Cappella Contarelli, San Luigi de' Francesi. C'erano però non tre, ma quattro quadri in tutto, dato che la prima pala d'altare del Caravaggio di San Matteo e l'angelo fu rifiutata e venne comprata dal marchese Vincenzo Giustiniani. (Con il resto della Collezione Giustiniani passò al Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino e fu distrutta nel 1945). Il secondo San Matteo, in sostituzione della versione rifiutata è in situ; entrambe le versioni furono dipinte tra il febbraio e il settembre 1602 (H. RÖTTGEN, in «Zeitschr. f. Kunstg.», 1965, pp. 54 sgg.); i precedenti pannelli laterali, la Vocazione di san Matteo e il Martirio di san Matteo. Soprattutto il Martirio, contengono molti «pentimenti»rivelatori (L. VENTURI e G. URBANI, *Studi radiografici sul Caravaggio*, Roma 1953; per il recente restauro di tutte le pitture della cappella, cfr. il resoconto dettagliato in «Bollettino dell'Istituto centrale del restauro», 1966). 1600-601: Crocifissione di san Pietro e Conversione di san Paolo, Cappella Cerasi, Santa Maria del Popolo. 1602-604: Deposizione di Cristo, dipinta per la chiesa di San Filippo Neri, la Chiesa Nuova, ora Musei Vaticani. 1604-605: Madonna di Loreto, Sant'Agostino, Roma. 1605: Madonna dei Palafrenieri, dipinta per San Pietro, ora Galleria Borghese (per la data cfr. P. DELLA PERGOLA, in «Paragone», IX [1958], n. 105, p. 72). 1605-606: la Morte della Vergine, per Santa Maria della Scala, ora Louvre, Parigi; la Madonna del Rosario, dipinta per Modena, ora Museo di Vienna (finita, secondo la plausibile ipotesi del Friedländer, da un'altra mano). 1607: le Sette azioni di Misericordia, chiesa del Monte della Misericordia, Napoli; Flagellazione di Cristo, San Domenico Maggiore, Napoli. 1608: ritratto di Alof de Vignacourt, Louvre, Parigi (messo in dubbio dal Longhi); la Decapitazione di san Giovanni Battista, cattedrale di La Valletta, Malta; Sepoltura di santa Lucia, Santa Lucia, Siracusa. 1608-609: Adorazione dei pastori e Resurrezione di Lazzaro, Museo Nazionale, Messina. 1609: Adorazione con san Francesco e san Lorenzo, Oratorio di San Lorenzo, Palermo. Tranne il ritratto Vignacourt, questo elenco contiene solo le grandi pale d'altare.

[9] Sebbene non se ne sia quasi mai discusso, è ancora un problema aperto se quadri come Il fanciullo con il cesto di frutta, I musicanti o Il fanciullo morso da una lucertola (Coll. Longhi) fossero dipinti con un intento morale o allegorico.

[10] Nella Vita di Caravaggio, Baglione osserva genericamente che il giovane artista aveva l'abitudine di dipingere autoritratti allo specchio, e precisa «in veste di Bacco». Altri quadri giovanili, quali Il fanciullo morso da una lucertola e la testa di Medusa possono con sicurezza essere considerati autoritratti.

[11] Non si deve tuttavia trascurare il rapporto del Bacco con «il sensuale idealismo di certe rappresentazioni adrianee» (FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, p. 85).

[12] Per il processo di rivalutazione degli dei antichi dopo il Rinascimento cfr. il mirabile saggio di F. SAXL, *Antike Götter in der Spätrenaissance*, Leipzig 1927.

[13] Un analogo, sebbene burlesco, riorientamento si può osservare nel Bacco e il buffone di Nicolò Frangipane, che era stato dipinto a Venezia circa nello stesso momento (Venezia, Galleria Querini Stampalia; VENTURI, IX, p. 7, fig. 55).

[14] Le nature morte di straordinaria perfezione sono cosa normale nell'opera giovanile di Caravaggio, cfr. ad es. Il ragazzo con il cesto di frutta Borghese, Il suonatore di liuto di Leningrado, e, di data leggermente posteriore, La cena di Emmaus alla National Gallery. Non ci giunge quindi come una sorpresa trovare tra i primissimi lavori una natura morta indipendente, il Cesto di frutta (Milano, Ambrosiana). È stato osservato tuttavia che questo quadro potrebbe essere il frammento di una composizione piú ampia, ipotesi sostenuta dallo sfondo ridipinto color camoscio. Cfr. H. SWARZENSKI, in «Boston Museum Bulletin», LII (1954), la cui attribuzione della natura morta di Boston a Caravaggio non si può accettare, nonostante la sua coerente analisi di tutto il problema delle nature morte giovanili.

[15] Secondo una attraente ipotesi di D. HEIKAMP, in «Paragone», XVII (1966), n. 199, pp. 62 sgg., lo scudo di Medusa va considerato piuttosto un'arma di combattimento che un quadro.

[16] Due tra i quadri religiosi giovanili presentano la medesima qualità: La Maddalena pentita (Roma, Galleria Doria-Pamphili) e la Santa Caterina (Lugano, Coll. Thyssen). L'interesse di queste due opere si accentra in gran parte sulla natura morta e sugli abiti ricamati. Per l'iconografia della Maddalena cfr. I. TOESCA, in «JWCI», XXIV (1961), p. 114.

[17] La data di questa pittura è ancora controversa. Sono state suggerite date distanti come il 1594 e il 1602. Il mio assunto precedente, c. 1597, sembra troppo precoce; il quadro non può essere stato eseguito prima del 1600.

[18] Il lettore ricorderà il Cristo morto del Mantegna a Brera. Per tutto il problema della prospettiva portata all'estremo, cfr. KURT RATHE, *Die Ausdrucksjunktion extrem verkürzter Figuren*, London 1938.

[19] Per l'iconografia della Deposizione, cfr. l'eccellente studio di M. A. GRAEVE, in «Art Bull.», XL (1958), p. 223.

[20] La maggior parte degli ultimi quadri di Caravaggio, dipinti in gran fretta, sono in cattive condizioni. Negli anni recenti alcuni sono stati accuratamente puliti e restaurati, tra questi i due dipinti citati nel testo. In tale occasione si rivelò l'altissima qualità del Lazzaro, la cui autenticità era stata talvolta messa in dubbio.

[21] Il Davide con la testa di Golia Borghese (c. 1605), per esempio, segue un tipo rappresentativo che era già comune nel secolo XV e in ultima analisi deriva dalle miniature nei manoscritti di Perseo con la testa di Medusa. Per il resto, rimandiamo il lettore agli studi iconografici completi di W. Friedländer.

[22] Il Bellori, nella biografia del Caravaggio, dice che egli dipinse questo quadro due volte, affermazione che i recenti studi ai raggi X hanno dimostrato essere esatta (cfr. nota 8).

[23] La linea del collo della Vergine nel Riposo durante la fuga Doria ricorre in numerosi quadri, ad es. La Maddalena pentita e la Madonna di Loreto.

[24] Cfr. cap. 3, p. 51.

[25] La rottura naturalmente non è radicale, ma vi si preludeva già in quadri giovanili.

[26] Esistono due versioni, una alla Galleria Doria, l'altra al Museo Capitolino, Roma. D. Mahon («Burl. Mag.», XCV [1953], p. 213) cercò di dimostrare che l'ultimo quadro, a lungo considerato una copia, è quello menzionato dal Bellori come appartenente alla collezione del cardinale Pio. Cfr. anche D. MAHON e D. SUTTON, *Artists in Seventeenth-Century Rome*, esposizione Wildenstein, London 1955, n. 17, con un ampio esame dell'intricato argomento. Inoltre, cfr. E. BATTISTI, in «Commentari», VI (1955), pp. 181 sgg., le cui ricerche nell'archivio Pio sembrano schierarsi contro l'identificazione del Mahon. Ma L. SALERNO, *G. Mancini. Considerazioni sulla pittura*, Roma 1957, II, nota 891, dà convincenti ragioni per collegare le versioni Pio e Capitolina.

[27] La migliore delle due versioni esistenti sembra quella al Wadsworth Athenaeum, Hartford, Connecticut, cfr. *Mostra del Caravaggio*, catalogo, 1951, n. 17.

[28] Il Friedländer nel suo recente libro non è completamente d'accordo con questa interpretazione delle fonti. Io qui non posso far altro che esporre il caso, non essendo in grado di sviscerare la materia a fondo. È vero, però, che la Madonna dei Palafrenieri era in San Pietro fin verso il 1620. Solo allora il cardinale Scipione Borghese inserí il quadro nella sua collezione; cfr. J. HESS, in «Commentari», V (1954), pp. 271 sgg.

[29] Per una dettagliata analisi dei rapporti tra l'arte del Caravaggio e il movimento di riforma si rimanda il lettore a FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, pp. 121 sgg.

Capitolo terzo

I Carracci

All'inizio del capitolo precedente abbiamo notato che si è ancora soliti considerare Caravaggio e Annibale Carracci, come i due grandi antagonisti al principio del XVII secolo a Roma. Le differenze nella loro arte sono generalmente riassunte in coppie di nozioni contrastanti come: naturalismo-eclettismo, realismo-classicismo, rivolta-tradizione. Questa erronea concezione storica si è consolidata nel corso dei secoli, ma prima che le ovvie differenze riscontrabili nella loro arte si irrigidissero in schemi cosí antitetici, i contemporanei ritenevano che i due maestri avessero molto in comune. Cosí, un uomo dalla mente aperta, il collezionista e mecenate marchese Vincenzo Giustiniani, piú volte ricordato in queste pagine, spiegava in una famosa lettera[1] che, secondo il suo punto di vista, Caravaggio, i Carracci e pochi altri si trovavano all'apice di una scala mobile di valori in quanto sapevano combinare nella loro arte la «maniera» e lo studio del modello: la «maniera», come egli dice, è ciò che l'artista «ha di sua fantasia senza alcun esemplare». Vincenzo Giustiniani individuò veramente la «maniera» in Caravaggio, e nella sua formulazione era implicito che la mescolanza di maniera e realismo (cioè lavoro fatto direttamente dal modello) era diversa nel Caravaggio e nei Carracci. Anche se la nostra terminologia è mutata, oggi si tende a condividere le opinioni dell'acuto marchese Giustiniani.

Ciononostante, fu ovviamente Annibale Carracci e non Caravaggio a far rivivere gli antichi valori nell'arte italiana e a rianimare la grande tradizione presente nello sviluppo della pittura, da Giotto a Masaccio, e fino a Raffaello. Caravaggio non dipinse mai affreschi. Ma furono gli affreschi monumentali a educare gli artisti italiani del XVII e XVIII secolo, tuttora considerati il piú bel fiore d'arte e la prova suprema della valentia di un pittore. Questo punto di vista, che era profondamente radicato nelle premesse teoriche del tempo e nell'ambiente storico, fu dannoso alle fortune del Caravaggio, pittore da cavalletto. D'altra parte serví a elevare Annibale Carracci alla sua posizione di preminenza, perché accanto alle stanze di Raffaello e al soffitto della Sistina di Michelangelo, i suoi affreschi nella Galleria Farnese furono considerati, fino alla fine del XVIII secolo, la piú importante pietra miliare nella storia della pittura. E ora che cominciamo a vedere nell'arte di Caravaggio piú disciplina che libertà, ci è nuovamente possibile apprezzare e stimare, in modo piú positivo degli scrittori degli ultimi centocinquant'anni[2] qualità dell'arte di Annibale e la sua missione storica. Ancora una volta possiamo gustare quelle virtú del «classicismo» ardito e franco di Annibale che erano inaccessibili a Caravaggio, «individualista» e «realista».

Bisogna considerare le origini artistiche di Annibale e vederlo in relazione agli altri pittori della sua famiglia per comprendere le particolari circostanze che fecero culminare la sua carriera con gli affreschi della Galleria Farnese. Fra i vari tentativi di riforma, durante gli ultimi decenni del XVI secolo, Bologna assunse presto una posizione dominante e ciò fu dovuto unicamente all'attività dei tre Carracci. Agostino (1557-1602) e Annibale (1560-1609) erano fratelli, il cugino Lodovico (1555-1619) era maggiore di loro di alcuni anni. Non c'è ombra di dubbio che fu Lodovico ad indicare per primo

la via per superare le complicanze, la sofisticazione e l'artificiosità del tardo manierismo. In principio i tre artisti ebbero uno studio in comune e durante il primo periodo della loro collaborazione, non è sempre facile distinguere le loro opere[3]. Dopo il 1582 essi aprirono una «accademia» privata, che ebbe però un carattere molto alla buona. Questa scuola attiva, nella quale fu data particolare importanza al disegno dal vero, divenne ben presto il luogo di raccolta di tutte le tendenze progressiste a Bologna[4]. Nello stesso periodo, negli anni intorno al 1580, le personalità dei tre Carracci vennero definendosi piú chiaramente e dal 1585 circa in avanti, una serie ben documentata di grandi pale d'altare, ci permette di seguire gli sviluppi separati di Annibale e di Lodovico. Agostino, uomo di considerevoli pregi intellettuali, fu soprattutto un incisore e anche, a quanto pare, un maestro appassionato, dotato di una vera abilità a insegnare i fondamenti della sua arte[5]. Come pittore egli si riattaccava ad Annibale piuttosto che a Lodovico. È pertanto giusto concentrarsi sui due ultimi e iniziare lo studio di alcune loro opere bolognesi della piena maturità, come punto di partenza per una corretta valutazione della loro posizione artistica preromana.

La Vergine con san Giovanni e santa Caterina del 1593, di Annibale (Bologna, Pinacoteca)[6] richiama subito alla nostra mente le opere dell'alto rinascimento dell'Italia centrale, del 1510-15. Tre figure costruite poderosamente sono collegate mediante l'espediente compositivo del triangolo, espediente noto fin dai dipinti dell'alto Rinascimento, e sono collocate di fronte a un'architettura classica, semplice e massiccia. Inoltre, il «contrapposto» è esteso dal reggere l'unità d'ogni figura fino al determinare la maggiore unità del tutto, perché i due santi, a sinistra e a destra dell'asse centrale, formano bilanciati contrasti. Questo è il metodo di composizione adottato prima da Leonardo e seguito poi da Raf-

faello, da fra' Bartolomeo e da altri maestri dell'alto Rinascimento. Anche la posizione ben salda, i gesti chiari e inequivocabili e l'espressione delle figure di Annibale, sono reminiscenze dell'arte fiorentina dei primi anni del XVI secolo. Ma i colori di Annibale, cosí intensi, caldi e splendenti, che sostituiscono le pallide, spesso «cangianti» tinte del manierismo, dànno al suo lavoro una impronta distintamente terrena; in confronto, i dipinti dell'alto Rinascimento dell'Italia centrale appaiono freddi e distanti. La tavolozza ricca e pastosa di Annibale deriva dal Correggio e dai Veneziani. Questi maestri, piuttosto che Raffaello, furono fin dal principio della sua carriera, le sue guide, coscientemente elette, nella ribellione contro il manierismo contemporaneo.

La Vergine con san Giovanni e santa Caterina è, infatti, il primo quadro in cui è evidente la tendenza di Annibale verso un tipo di composizione proprio dell'Italia centrale.

Motivi particolari stanno a provare che anche in questo importante momento, Annibale era piú legato a modelli italiani del Nord che a quelli dell'Italia centrale: la figura di santa Caterina deriva dal Veronese, il medaglione sul trono, dal trono del Correggio nella Vergine con san Francesco (Dresda) e il Bambino che posa un piede su quello della Madre, dalla Madonna del Cardellino di Raffaello (Louvre). Questi modelli furono usati apertamente, quasi tali e quali, da chiunque riconoscibili. A questo punto è lecito domandarsi se un tale dipinto sia una sterile imitazione, un mosaico «eclettico», selezionato da noti capolavori. Non ci sarà bisogno di ricordare al lettore che fino a poco tempo fa il termine «eclettico» veniva largamente usato in appoggio alla condanna dell'arte postrinascimentale in genere, e quella dei Carracci in particolare; e questa terminologia non è scomparsa da studi specializzati e assai competenti[7]. Se il termine eclettismo significa il seguire non uno solo, ma

piú di uno e perfino molti maestri, Annibale, come tanti artisti prima e dopo di lui, si valse di un metodo tradizionale del Rinascimento; un metodo caldeggiato, per esempio, da Leonardo come la strada giusta per raggiungere uno stile raffinato. Questo procedimento cadde in dispregio solo con l'esaltazione della *naïveté* del genio nell'èra romantica[8]. Tuttavia, se il termine «eclettismo» è usato per indicare una mancanza di coordinamento e di rinnovamento di modelli – e in questo senso può essere giustamente usato – allora risponde al caso in esame; perché, come ogni grande artista, Annibale creò qualcosa di completamente nuovo in confronto ai suoi modelli; egli uní lo «sfumato» del Correggio e i caldi valori tonali dei Veneziani alle austere concezioni compositive e figurative del tardo Rinascimento dell'Italia centrale, mentre, nello stesso tempo, egli sapeva dare alle sue figure qualità scultoree e plasticità che invano si cercherebbero durante il tardo Rinascimento, ma che si conforma alla sensibilità secentesca per i valori della massa e della struttura.

Si possono risalire alcuni dei gradini mediante i quali Annibale giunse a questa importante fase di sviluppo. La Crocifissione del 1583 (Bologna, San Nicolò) illustra i suoi inizi manieristici. Due anni dopo, nel Battesimo di Cristo (Bologna, San Gregorio), la qualità correggesca non può essere trascurata, per quanto, formalmente e coloristicamente, egli, qui, stia ancora combattendo contro le vecchie convenzioni. Da questa data in poi egli cedé sempre piú al colore del Correggio e alla concezione emotiva della figura. Questo sviluppo può essere seguito dalle Lamentazioni sul corpo di Cristo, a Parma e a Bridgewater House (l'ultimo distrutto) fino all'Assunzione della Vergine, a Dresda, del 1587. Da allora in avanti, Tiziano e Veronese incominciarono a sostituire il Correggio con importanti conseguenze: i drammatici contrasti di colore di Tiziano sostituirono le tonalità piú

chiare del parmense, la compostezza e gravità del veneziano l'impetuosa sensibilità del Correggio. Per valutare tale cambiamento, basta mettere a confronto l'Assunzione del 1592 (Bologna, Pinacoteca) con le precedenti versioni del medesimo soggetto. Ma già La Vergine con san Giovanni, san Francesco e san Matteo a Dresda, del 1588, era essenzialmente veneziana come rivela immediatamente la composizione asimmetrica simile a quelle del Veronese. Cionondimeno la grazia e il fascino dell'ultimo Correggio pervadono il dipinto, e va detto subito che, nonostante la ridotta influenza, la componente correggesca rimase notevole anche negli anni romani di Annibale. La linea del suo sviluppo è chiara: il carattere delle sue ultime opere bolognesi continuò a essere preminentemente veneziano, proprio fino alla sua partenza da Bologna. Egli si staccò dal Correggio per orientarsi verso la solidità e la netta definizione degli atteggiamenti e delle espressioni e verso una straordinaria compattezza strutturale di tutto il dipinto.

Suo cugino Lodovico si avviò in una diversa direzione. Ciò è molto evidente da uno studio della sua Sacra famiglia con san Francesco del 1591 (Cento, Museo Civico). La concezione fondamentale di un simile dipinto ha poco in comune con Tiziano, come dimostra un confronto con la Madonna di Pesaro di quest'ultimo. Il gruppo principale ricorre in ambedue i dipinti: la Vergine su un alto trono, con san Giuseppe sotto e san Francesco, che raccomanda con un gesto supplichevole i donatori, nell'angolo a destra. Tuttavia, com'è diversa l'interpretazione! Già solo il volume e il peso delle figure di Lodovico rendono la sua opera essenzialmente diversa da qualsiasi dipinto del Rinascimento. Inoltre, san Giuseppe e san Francesco si sono scambiato il posto col risultato che, a differenza dall'opera di Tiziano, il rapporto fra i donatori, san Francesco e la Vergine, si snoda a zig-zag attraverso il dipinto. Le figure di Lodo-

vico sono profondamente impegnate e il loro muto linguaggio di gesti e di sguardi è oltremodo sentito, ben diverso dalla riservatezza del Tiziano come pure dalla fredda correttezza dei manieristi. È proprio questo accento posto sui movimenti e gli sguardi che imprime una nota nuova: gli occhi di san Francesco incontrano quelli della Vergine in una fremente emotività; il mistero della grazia divina è stato umanizzato e ciò è anche sottinteso nella spontaneità della reazione del Bambino. Tutte le corde sono tese per attirare l'osservatore nel dipinto. Egli sta di fronte alla Vergine, come ci sta san Francesco, anzi può immaginare di inginocchiarsi, proprio dietro al santo; il punto di vista ravvicinato aiuta a rompere la barriera fra lo spazio reale e lo spazio dipinto e allo stesso tempo l'accentuato «sotto in su» assicura che la Vergine e il Bambino, nonostante la vicinanza, rimangono in un mondo lontano da quello dell'osservatore. Il Tiziano, invece, ha fatto di tutto per garantire l'inviolabilità del piano del quadro, e le sue figure, in confronto a quelle di Lodovico, mostrano i limiti e la freddezza delle immagini sacre.

Sebbene per il puro volume delle figure e l'immediatezza della loro presenza, i due cugini formino qui, agli inizi degli anni novanta, quello che può essere chiamato «fronte unito del Seicento», lo spirito che informa l'arte di Annibale è piú legato a quello dei maestri del Rinascimento che a quello di Lodovico: perché ad Annibale manca l'intensa emotività di Lodovico. C'è solo da aspettarsi che il loro modo di trattare il colore sarebbe stato fondamentalmente diverso. Annibale, conformemente alla tradizione rinascimentale, usò luci e ombre, anche nelle sue opere bolognesi piú pittoriche, soprattutto per mettere in evidenza forma e struttura. Lodovico invece, creò schemi di luce e ombra spesso indipendenti dalla forma organica sottostante; e sacrificò perfino la chiarezza a questo principio coloristico.

Basterà soltanto confrontare il ginocchio e la gamba destra della Vergine, per constatare quanto siano decisamente divergenti le strade di Annibale e di Lodovico. È evidente che Lodovico deve molto piú di Annibale allo studio del Tintoretto, nei cui dipinti si trovano quei brillanti e improvvisi sprazzi di luce, quell'irrazionale luccichio che suscita emozione e un senso di mistero. Questa qualità fondamentale dell'arte classica, cioè la chiara delimitazione dello spazio e della forma, significava molto poco per un artista radicato in questa tradizione pittorica. È caratteristico di questo modo di dipingere il fatto che l'azione in primo piano e gli scenari di sfondo siano spesso privi di rapporto nei quadri di Lodovico; nella pala d'altare di Cento il colonnato sembra un pezzo aggiunto per la scena e l'accolito che si trova dietro san Francesco emerge da una cavità indefinita. Tale procedimento rende spesso la «leggibilità» degli ambienti di Lodovico assai ambigua.

Per esigenza di chiarezza, possiamo ora definire la differenza fra Annibale e Lodovico come differenza tra classico e barocco, mai dimenticando, naturalmente, che nelle loro opere c'è quella stretta affinità già notata e che io quindi sto sforzando i termini oltre i limiti di tolleranza. Ma, fatta questa precisazione, si può dire che Lodovico, all'inizio degli anni novanta, aveva elaborato una maniera di dipingere barocca, che si contraddistingueva dal temperato classicismo di Annibale. Sebbene dipinti di grande importanza come la Madonna dei Bargellini del 1588 e la Predicazione del Battista del 1592 (ambedue nella Pinacoteca di Bologna) siano essenzialmente veneti con toni correggeschi – nel San Giovanni egli segue il Veronese per la composizione e il Tintoretto per la luce – tutta la tendenza di Lodovico in questi anni è verso il colossale, l'appassionato, il drammatico e l'eroico, verso la ricchezza di movimento e i sorprendenti e capricciosi effetti di luce; in una parola,

si allontana da Venezia e si avvicina allo stile dell'affresco del Correggio nella cupola della Cattedrale di Parma. Il documento principale di questa tendenza è la Trasfigurazione del 1593 (Bologna, Pinacoteca); dipinti come la drammatica Conversione di san Paolo del 1587-89, la Flagellazione e la Incoronazione di spine del 1594-95 (tutti e tre a Bologna, Pinacoteca), nonché l'estatico San Giacinto del 1594 (Louvre), illustrano questo gusto barocco. Entro un certo limite, quindi, Lodovico ed Annibale, dopo i loro comuni inizi manieristici, si svilupparono in direzioni diverse.

In età piú avanzata, tuttavia, e dopo la partenza dei suoi cugini da Bologna, lo stile pittorico di Lodovico retrocedette a poco a poco e alcuni dei suoi ultimi dipinti mostrano un ritorno a principî evidentemente manieristici[9]. Con qualche notevole eccezione, si verificò contemporaneamente un forte declino nella qualità della sua arte. I quadri migliori di questo periodo come L'incontro di sant'Angelo con san Domenico e san Francesco, Il martirio di sant'Angelo e San Raimondo cammina sulle onde (tutti e tre del 1608-10[10]; Bologna, Pinacoteca e chiesa di San Domenico), attraggono per l'abbandono mistico e per la grazia lineare e decorativa; le sue insufficienze sono rappresentate da un classicismo voluto e superficiale, da espressioni simili a maschere, da gesti stanchi, da una vernice di leziosa dolcezza[11]. La sensibilità di Lodovico per i disegni decorativi, la sua emotività, e soprattutto il suo modo barocco di trattare la luce e il colore contenevano delle possibilità di cui si impadronirono avidamente i maestri della generazione successiva, particolarmente il Lanfranco e il Guercino; in tutta la sua importanza, la sua influenza sulla formazione dello stile dei maestri bolognesi piú giovani, non va sopravalutata. Ma fu principalmente la sua prima maniera, fin verso il 1600, che li attrasse, mentre la sua maniera piú tarda, meno soddisfacente, esercitò una

irresistibile attrattiva sui maestri minori che furono direttamente o indirettamente suoi seguaci, come Francesco Brizio (1574-1643), Lorenzo Garbieri (1580-1654) e perfino il discepolo di Reni, Francesco Gessi (1588-1649). È evidente, quindi, che Lodovico non era l'uomo adatto a riportare la pittura all'equilibrio e alla monumentalità classica. Queste qualità erano, invece, manifeste, nelle opere di Annibale eseguite tra il 1590 e il 1600. Perciò non fu soltanto un semplice caso se lui e non Lodovico, accettò l'invito del cardinale Odoardo Farnese di andare a Roma per dipingere i monumentali affreschi nel suo palazzo.

Con la partenza di Annibale, nel 1595, lo studio comune cessò l'attività. Dopo due anni Agostino lo seguí, lasciando a Bologna solo Lodovico. Durante i due lustri di attività a Roma, fra il 1595 ed il 1605, Annibale tenne fede alle promesse dei suoi ultimi lavori bolognesi: egli divenne il creatore di una maniera grandiosa, di uno stile drammatico, sostenuto da un attento studio della natura, dell'antichità, di Raffaello e di Michelangelo. E da questo stile, ugualmente ammirato da uomini agli antipodi tra loro come Poussin e Bernini, derivò tutta la pittura ufficiale dei successivi centocinquant'anni.

La prima opera di Annibale nel Palazzo Farnese, fu la decorazione ad affreschi di un ambiente relativamente piccolo, il cosiddetto camerino Farnese, eseguita fra il 1595 e il 1597, prima dell'arrivo di Agostino. Sul soffitto e nelle lunette egli dipinse scene dalle storie di Ercole e di Ulisse che hanno, in armonia con il gusto dell'epoca, non solo un significato mitologico, bensí anche allegorico. Esse illustrano la vittoria della virtú e la lotta contro il pericolo e la tentazione[12]. La cornice decorativa nella quale le storie sono collocate, risente ancora dei modelli dell'Italia del Nord, particolarmente delle decorazioni monocrome della navata della Cattedrale di

Parma; ma nella struttura delle scene mitologiche e nel trattamento delle figure individuali, l'influenza di Roma incomincia a farsi sentire. Questa fu, poi, pienamente sviluppata nella galleria nello stesso palazzo la cui decorazione incominciò nel 1597 e non può essere stata completamente finita fino al 1608[13].

Il salone di circa metri diciotto per sei, ha, al di sopra del cornicione sporgente, una volta ad arco che Annibale fu invitato a decorare con scene d'amore mitologiche scelte dalle *Metamorfosi* di Ovidio. È stata avanzata l'ipotesi che sia stato il bibliotecario del cardinale Farnese, Fulvio Orsini, a scrivere l'argomento del soffitto[14], e che negli stadi finali del lavoro abbia avuto funzioni di consigliere il dotto amico di Annibale, monsignor Giovan Battista Agucchi[15]. Il tema è la potenza dell'amore che conquista ogni cosa, a cui soggiacciono anche gli dei dell'antichità. In contrasto con il carattere emblematico della maggior parte dei cicli di affreschi manieristici, la decorazione di questo soffitto è imperniata sulla mitologia; e Annibale dipinse le storie con un vigore e una spontaneità tali che l'osservatore si assorbe nel racconto e nel piacevole spettacolo che gli si svolge davanti agli occhi, piuttosto che distrarsi con i meno ovvi sottintesi moralizzanti[16]. In questo felice e allegro accostarsi all'antichità classica, si può notare un ritorno allo spirito degli affreschi di Cupido e Psiche eseguiti da Raffaello alla Farnesina.

Fu proprio nel momento in cui il Caravaggio iniziava la sua carriera come pittore di monumentali dipinti religiosi che Annibale si dedicò a mitologie monumentali in misura senza precedenti. E cosí come Caravaggio trovò un linguaggio popolare per le immagini religiose, Annibale perfezionò il suo stile altamente civile con l'intento di soddisfare il gusto raffinato di una classe aristocratica esclusiva. Il fatto stesso che il suo patrono, un principe della chiesa e per giunta di un casato tanto

famoso, si circondasse di affreschi di tale natura, è indicativo di un considerevole rilassamento nella moralità della Controriforma. Gli affreschi dànno l'impressione di una esuberante gioia di vivere, di un nuovo sbocciare di vitalità e di un'energia a lungo repressa.

Nell'organizzazione di tutto il lavoro, Annibale esperimentò numerose soluzioni decorative. Egli respinse i semplici fregi, adatti soltanto ad ambienti con soffitti piatti, un tipo di decorazione già usato da lui e dai suoi collaboratori nei palazzi Fava e Magnani-Salem, a Bologna. Altre reminiscenze[17] bolognesi erano destinate a esercitare un influsso piú duraturo, e cioè il ciclo di Ulisse a Palazzo Poggi (adesso Università), dove Pellegrino Tibaldi aveva combinato pitture eseguite come quadri da cavalletto con figure agli angoli del soffitto, rappresentate in prospettiva scorciata per essere viste dal basso. Tale combinazione si trova per la prima volta nelle Logge di Raffaello in Vaticano[18] le quali, ovviamente, erano ben note ad Annibale. La pittura di architetture illusionistica (*quadratura*), mirante ad ampliare l'architettura vera in uno spazio immaginario, esisteva fin da quando il Peruzzi aveva «inaugurato» la Sala delle Colonne nella Villa Farnesina intorno al 1516; ma soltanto verso la seconda metà del XVI secolo la quadratura sui soffitti assunse la dovuta importanza. Bologna, «maestra di scienze» (Bellori), fu il centro di questa pratica che richiedeva una profonda conoscenza delle teorie della prospettiva. Quando il papa bolognese Gregorio XIII (1572-85) convocò Tommaso Laureti ed Ottaviano Mascherino da Bologna per eseguire pitture nel Palazzo Vaticano, la «quadratura» si instaurò saldamente a Roma. Essa ebbe poi il piú risonante trionfo con la decorazione della Sala Clementina in Vaticano, eseguita da Giovanni e Cherubino Alberti, fra il 1596 ed il 1598, cioè esattamente quando Annibale incominciava la volta Farnese[19]. La «quadratura» rappresentava

allora l'ultimo grido nella pittura di pareti e soffitti, sanzionata, per di piú, dalla massima autorità papale. Tuttavia, Annibale decise di non usare la pura «quadratura», ma di adottare la decorazione «mista» sul tipo di Palazzo Poggi. Come il Tibaldi, egli dipinse le scene mitologiche a mo' di «quadri riportati», cioè come se fossero quadri da cavalletto incorniciati, trasferiti sul soffitto e incorporati in una quadratura. Sulla sua decisione di usare quadri riportati per le scene principali, quasi certamente influí il soffitto della Sistina di Michelangelo; ma il Carracci, indubbiamente, dovette convincersi che le rappresentazioni mitologiche, in quanto appartenenti alla piú alta classe della pittura[20] dovevano esser rese oggettivamente e in cornici che le isolavano. In tal modo, sebbene il soffitto di Annibale sia molto piú complesso che le logge di Raffaello o il ciclo di Ulisse del Tibaldi, rimane nella stessa tradizione delle soluzioni di compromesso.

Annibale progettò una struttura «a quadratura» consistente in un grosso cornicione pienamente visibile solo nei quattro angoli e sostenuto tutto intorno alla stanza da un sistema accuratamente studiato di erme e atlanti. Tutta questa struttura, unitamente alle figure di giovani seduti che reggono ghirlande, è rappresentata in scorcio per il punto di vista dell'osservatore. Poiché tutta questa decorazione è fatta come se fosse vera – le figure di giovani seduti in color carne, le erme e gli atlanti di finto stucco e i medaglioni di finto bronzo, viene messo in risalto il contrasto con i quadri dipinti nelle loro cornici dorate, e la frattura nella coerenza del tutto rafforza anziché interrompere l'unità dell'intero soffitto. L'affollamento dentro uno spazio relativamente modesto di una tale varietà di pitture illusionistiche, il sovrapporsi e accavallarsi di molti elementi del piano di insieme, logico e cristallino e mai ambiguo come sarebbe di sicuro in una analoga decorazione manierista, l'in-

gegnosa costruzione dagli angoli verso il centro, tutto ciò dà a quest'opera qualità dinamiche completamente diverse dal ritmo statico e dalla relativa semplicità del soffitto della Sistina di Michelangelo, alla quale Annibale dovette evidentemente tante delle idee base. Qui, inoltre, appare per la prima volta una continuità notevole che va dalla vera architettura delle pareti alle figure decorative dipinte del soffitto e questo contribuisce concretamente all'unità dinamica dell'intera galleria.

Il centro del soffitto è dominato dalla piú grande ed elaborata composizione dello schema: Il trionfo di Bacco e Arianna. I disegni pervenutici mostrano quanto a fondo Annibale abbia studiato le rappresentazioni di baccanali sui sarcofaghi; in effetti, il corteo dei gaudenti nell'affresco ha mantenuto qualcosa del carattere classico del rilievo mentre le figure singole trovano stretti paralleli nei tipi classici. D'altra parte, l'affresco ha un movimento fluente e ondeggiante, una ricchezza e una esuberanza che invano si cercherebbero nell'antichità o nel tardo Rinascimento. La composizione sta in equilibrio fra la solida struttura classica e la libertà immaginativa; consiste di due gruppi affollati che salgono dolcemente dal centro verso i due lati, e l'interruzione fra i due è colmata da una menade e un satiro che seguono il battere del tamburello con una danza impetuosa. Il corteo bacchico è animato nella composizione e contemporaneamente tenuto insieme dal ritmo ondulato dei cupidi volanti e dall'espressivo «contrapposto» del satiro e delle ninfe sottostanti, figure inclinate che hanno una funzione tanto di incorniciare, quanto di creare uno spazio. Questa ricchezza di espedienti compositivi annunzia una nuova era. Ogni singola figura ha in sé una solidità statuaria impensabile senza lo studio approfondito e la comprensione della scultura classica, e Annibale impresse qualcosa di questa qualità scultorea ai suoi numerosi disegni preparatori a gesso. Cionono-

stante questi magnifici disegni rimangono nello stesso tempo vicini alla natura, poiché fedeli alle tradizioni dell'«accademia» dei Carracci. Ogni singola figura veniva intensamente studiata dal vero. È questo nuovo connubio fra naturalismo e modelli classici – già tanto spesso in passato formula vivificante nell'arte italiana, ma con quali diversi risultati! – che spiega l'impetuosa vitalità della maniera romana di Annibale. Il suo stile classico, vigoroso e fantasioso e sostenuto da un amoroso studio della natura, tiene però a una certa distanza l'osservatore che resta sempre consapevole di un signorile riserbo. Indubbiamente, quello di Annibale fu un ritorno al classicismo che di questo conteneva molte possibilità latenti. Da qui una strada conduce al marcato classicismo di Poussin, come pure alla libertà di Rubens e al tardo barocco. D'altra parte, la combinazione attuata da Annibale della «quadratura» e del «quadro riportato», ebbe solamente un limitato seguito. La grande corrente dell'evoluzione artistica italiana si orientò verso una completa unificazione spaziale illusionista.

Durante l'esecuzione della galleria, Annibale ebbe l'aiuto del suo alquanto pedante fratello Agostino per tre anni (1597-1600)[21]. Le fonti contemporanee attribuiscono a lui i due grandi affreschi di Cefalo e Aurora e la cosiddetta Galatea[22] e tale attribuzione è avvalorata dal freddo distacco di queste pitture, in cui manca il «brio» e l'energia della maniera di Annibale. Nel 1600 Agostino venne a dissensi con il fratello; lasciò Roma e si recò a Parma, dove decorò con scene mitologiche un soffitto del Palazzo del Giardino per il duca Ranuccio Farnese[23]. La precedente maniera di Agostino può essere meglio studiata nel suo capolavoro costruito con cura e fortemente veneziano, la Comunione di san Gerolamo, datata dai primi anni del decennio 1590 (Bologna, Pinacoteca). La sua completa conversione alla maniera romana di Annibale è evidente negli affreschi di Parma che

dimostrano un alquanto metallico e gelido classicismo. La sua prematura morte, avvenuta nel 1602, impedí il completamento della sua opera[24] .

Un altro aspetto del soffitto Farnese va qui messo in risalto. Nel suo lavoro preparatorio Annibale ristabilí, dopo l'intervallo manieristico, il metodo di Raffaello e di Michelangelo. Molte centinaia di disegni preparatori devono essere stati fatti, dei quali un notevole numero è rimasto, e in questi disegni ogni singola parte del soffitto fu studiata con somma cura. Annibale trasmise alla sua scuola questo metodo rinascimentale di lenta e metodica preparazione e probabilmente non si esagera se si asserisce che fu soprattutto per merito suo che il metodo rimase in voga per i successivi duecento anni. Smise di essere praticato soltanto nel periodo romantico, quando si scoprí che un cosí noioso procedimento impediva l'ispirazione.

L'evoluzione di Annibale a Roma fu rapida e i pochi anni di vita rimastigli all'inizio del nuovo secolo furono impegnati in importanti lavori. Ancora una volta il destino e le carriere del Caravaggio e di Annibale corrono lungo vie stranamente parallele. Circa nel momento in cui Caravaggio fuggiva da Roma per non tornarvi mai piú, Annibale si ritirava dalla vita abbattuto da una profonda malinconia e durante i suoi ultimi anni non toccò piú un pennello[25]. Nei suoi ultimi lavori si può seguire un progressivo aumento della massa e delle qualità scultoree, accoppiate a una crescente economia nelle composizioni[26]. L'Assunzione della Vergine, del 1601, per la Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, è un'opera tipica del pieno sviluppo del suo stile romano. Qui, per la prima e ultima volta, Annibale e Caravaggio lavorarono alla stessa ordinazione e l'occhio del visitatore corre naturalmente dalle pitture di un maestro a quelle dell'altro. Da simile confronto l'Assunzione di Annibale può apparire insipida e persino faticosa, ma

vale la pena osservare che, proprio come nella Conversione di san Paolo del Caravaggio e nella sua Crocifissione di san Pietro, è la massa opprimente delle figure di Annibale che domina il dipinto. Nonostante questo trionfo della massiccia figura scultorea, l'Assunzione di Annibale dimostra che egli non dimenticò mai la lezione imparata da Tiziano e Correggio. Fondendo il colore veneziano con il disegno romano, trattando pittoricamente l'austerità classica della forma, Annibale praticamente dimostrò – come si vide correttamente fin dai suoi tempi[27] – che questi antichi contrasti, sui quali tanto inchiostro era stato consumato nelle discussioni teoriche del XVI secolo, non erano piú inconciliabili.

Nelle loro espressioni contenute ed eroiche, molti degli ultimi dipinti di Annibale, come il Domine, quo vadis? di Londra, la Pietà di Napoli o la Lamentazione di Parigi, ricordano la tragedia classica. I contemporanei compresero che Annibale era profondamente interessato al problema aristotelico (*Poetica*, 17), problema che, fin dall'epoca dell'Alberti, aveva assunto una posizione preminente ogni volta che si prendeva in considerazione il tipo piú elevato di pittura, vale a dire, come rappresentare in una forma visiva appropriata e persuasiva gli «affetti», le emozioni dell'animo umano. Annibale non aveva né la mentalità teorica di un Alberti, né la passione sperimentatrice di un Leonardo; egli era, in pratica, contrario alle teorie e uomo di poche parole. Ma sentí, quasi per intuito, la tendenza del tempo e nella sua preoccupazione per un uso efficace dei movimenti e delle espressioni, si può facilmente riconoscere in lui un nuovo spirito razionalista di analisi. Il basare la rappresentazione degli «affetti» su ritrovati razionali e universalmente validi, costituí una preoccupazione importante per gli artisti del XVII secolo. Poussin imparò la lezione da Annibale e gli stessi problemi Cartesio piú tardi analizzò filosoficamente in *Passions de l'âme* del 1649.

Una nuova sensibilità caratterizza il XVII secolo, la quale si manifesta non solo in ciò che a noi, oggigiorno, può apparire un linguaggio convenzionale retorico, ma anche in espressioni soggettive, estremamente impegnate, di sensibilità, di dolore, di malinconia. Il mezzo razionale del disegno dà ai gesti convenzionali una qualità oggettiva, mentre il mezzo irrazionale del colore aiuta a trasmettere quei segni astratti, non immediatamente traducibili, un linguaggio descrittivo. Il Bacco che suona il liuto a Sileno (Londra, National Gallery) del primo periodo romano esemplifica molto bene questo importante elemento nell'opera di Annibale. Questo piccolo dipinto è tutto pervaso da una atmosfera di malinconia e ciò è dovuto al meravigliosamente ricco cielo serale tizianesco, che copre di un'atmosfera fosca l'ampio paesaggio deserto dietro le figure. Fatto caratteristico, quest'atmosfera viene comunicata mediante il paesaggio e, come a Venezia, i paesaggi rappresentano sempre una parte importante nelle tele di Annibale in quanto servono a porre in risalto e sottolineare lo spirito prevalente del dipinto[28]. Se si considera questo valore dato dai veneti all'elemento paesaggistico, non parrà strano trovare paesaggi puri nella carriera giovanile di Annibale.

I suoi primi paesaggi, composti liberamente, popolati di cacciatori e pescatori (Louvre) sono essenzialmente veneti. Ma in accordo con la generale tendenza della sua evoluzione e sotto l'impressione, pare, delle severe forme del Campagna, Annibale, a Roma, sostituí la libertà e rusticità dei suoi primi paesaggi con panorami paesaggistici composti con cura. Il piú celebre esempio di questo nuovo stile di paesaggio è la lunetta con una Fuga in Egitto (Roma, Galleria Doria-Pamphili), datato circa 1604[29]. Una parte integrale di questi paesaggi, è sempre l'opera dell'uomo: castelli e case, torri e ponti, rigorosamente composti da linee orizzontali e verticali

e collocati in punti bene in vista nel paesaggio. Il motivo architettonico al centro della Fuga in Egitto della Galleria Doria, è incorniciato da un gruppo di grossi alberi in primo piano a sinistra – alberi che divennero di rigore in questo tipo di paesaggio – e dagli alberi a destra, a media distanza. Né la posizione della Sacra famiglia è casuale: il gruppo si muove in avanti, protetto, per cosí dire, dalle linee salde del castello soprastante e inoltre è collocato nel punto di incontro di due diagonali spaziali formate dalle pecore e dal fiume; cosí figure ed edifici sono intimamente fusi con la sistemazione del paesaggio accuratamente studiata. Questa non è né la natura vergine e selvaggia dove la parte dell'uomo diminuisce fino a diventare insignificante, come nei paesaggi di certi artisti nordici contemporanei che lavoravano a Roma, soprattutto Paul Bril e Jan Bruegel; e non è, d'altra parte, il paese incantato che Elsheimer creò nei suoi anni romani; è invece una concezione eroica e aristocratica della natura, addomesticata e nobilitata dalla presenza dell'uomo. Furono i dipinti di paesaggi ideali di Annibale che prepararono la strada ai paesaggi del Domenichino e dell'Albani, di Claude e di Poussin.

Lo stile grandioso di Annibale degli anni romani, può giustamente essere considerato come il suo piú importante punto di arrivo, ma il lato formale della sua arte ebbe una interessante contropartita di informalismo.

Sia Annibale che Agostino disponevano di un linguaggio intimo, quasi di genere. Questo, sembra, trovò espressione piú spesso nei disegni che nei dipinti, sebbene esistano numerose pitture di genere e molte di piú devono essere esistite, giudicando dalle notizie dei contemporanei. Un quadro come la Bottega del macellaio nel Christ Church College a Oxford, mette in evidenza che il Carracci, a Bologna, era venuto a contatto e ne era rimasto profondamente impressionato, con la pittu-

ra di genere nordica alla maniera di Pieter Aertsen[30]. Il semplice abbozzo di un ritratto ad olio raffigurante un giovane sorridente, dipinto da Annibale (Roma, Galleria Borghese) e, soprattutto, il ritratto a mezzo busto di un Uomo con una scimmia, la quale cerca i pidocchi tra i capelli del padrone (Uffizi) illustra questa tendenza con mirabile e divertente candore. Quest'ultimo quadro fu probabilmente dipinto due o tre anni prima del Bacco del Caravaggio degli Uffizi. In confronto, il dipinto di Annibale colpisce per essere «impressionistico» e moderno – e, per di piú, un puro e semplice quadro di genere.

Dalle fonti contemporanee, in primo luogo dal Malvasia, il biografo degli artisti bolognesi, emerge chiaramente che i due fratelli Carracci non consideravano nulla troppo insignificante o troppo poco interessante per essere schizzato sulla carta secondo l'ispirazione del momento. Essi erano infaticabili disegnatori dalla curiosità illimitata; tenevano d'occhio la vita e le fatiche della gente comune, gli avvenimenti della vita quotidiana divertenti, bizzarri, strani e perfino osceni, e qualcosa di questa immediatezza nel modo di trattarli può essere notata anche nel loro stile grandioso. Ma con questi due idiomi, quello ufficiale e quello ufficioso, a loro disposizione, era possibile il sorgere di un dualismo che sarebbe apparso impensabile all'epoca di Raffaello. Ed essendo capaci di lavorare simultaneamente a due livelli, i Carracci rivelano una dicotomia che da allora in poi divenne sempre piú marcata nell'opera dei grandi artisti e culminò nella duplice attività o nelle aspirazioni duplici di un Hogarth o di un Goya.

Non è affatto sorprendente che questa mentalità predestinasse i Carracci a divenire gli antenati della caricatura moderna: caricatura, cioè, nel senso puro della parola, in quanto critica beffarda dei difetti del prossimo. È ben dimostrato che Annibale fu l'inventore di

questa nuova forma d'arte[31]. Il caricaturista sostituisce una tecnica primitiva, indefinita, con le convenzioni stabilite del disegno e una sua libera, personale interpretazione alla rappresentazione oggettiva della realtà, che era il requisito principale della tradizione del Rinascimento. L'artista che fu acclamato come il restauratore di quella tradizione, aveva anche forgiato armi pericolose per distruggerla.

[1] Vincenzo Giustiniani, *Discorso sulle arti e sui mestieri*, Firenze 1981, pp. 41-45.

[2] Si veda il panorama generale in D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, pp. 212 sgg.

[3] La loro collaborazione è soprattutto problematica nel ciclo di affreschi del Palazzo Fava (c. 1583-1584) con scene dall'*Eneide* di Virgilio come pure in quelli del Palazzo Magnani-Salem (1588 sgg.), che illustrano l'antica storia di Roma secondo Livio. Cfr. J. M. BROWN, in «Burl. Mag.», CIX (1967), pp. 710 sgg. e, in contrasto con il Brown, A. W. A. BOSCHLOO, *ibid.*, CX (1968), pp. 220 sgg. È piú facile fare una distinzione tra i tre maestri negli affreschi del Palazzo Sampieri-Talon (c. 1593-94). Cfr. BODMER, *Lodovico Carracci*, Burg 1939, pp. 118 sgg. con ulteriori riferimenti.

L'articolo di S. OSTROW, in «Arte antica e moderna», III (1960), n. 9, p. 68 si occupa dell'iconografia del ciclo di Palazzo Fava.

[4] Il carattere e la storia dell'Accademia dei Carracci sono esaminati da H. BODMER nel periodico «Bologna», XIII (1935), pp. 61 sgg. Bodmer data la fondazione dell'Accademia degli Incamminati al 1582. G. C. CAVALLI, il compilatore del *Regesto* pubblicato nel catalogo della *Mostra dei Carracci*, Bologna 1956, p. 76, ritiene che la data sia il 1585. Cfr. anche G. B. BECK e M. FANTI, *La sede dell'Accademia dei Carracci*, *Strenna storica bolognese*, XVII (1967), pp. 53 sgg. Per tutte le date delle vite dei Carracci si consulti il *Regesto*.

[5] Per lo sviluppo di Agostino come incisore cfr. H. BODMER, in «Die Graphischen Künste», IV (1939) e V (1940). L'importanza di Agostino è oggi in genere sottovalutata. Con i suoi studi sistematici delle parti del corpo, occhi, orecchi, braccia e piedi (incisi dopo la sua morte e ripubblicati sovente per 150 anni), egli divenne il capostipite dell'insegnamento accademico; cfr. R. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci at Windsor Castle*, London 1952. I quadri di Vienna pubblicati da

O. KURZ, in «JWCI», XIV (1951), rivelano come Agostino fosse un maestro sofisticato e piacevole dell'allegoria mitologica.

[6] Il Tietze credeva che questo quadro fosse stato eseguito per la maggior parte da Lucio Massari. Non c'è ragione di accettare questa opinione. Il quadro è firmato e datato e i disegni originali di Agostino esistono ancora.

[7] Cfr. ad es. WATERHOUSE, *op. cit.*, p. 7, dove il termine è usato nonostante alcune riserve.

[8] La storia e i malintesi del termine «eclettico»sono stati discussi da MAHON, *Studies in Seicento Art* cit. Cfr. anche R. W. LEE, in «Art Bull.», XXXIII (1951), pp. 204 sgg.; MAHON, *ibid.*, XXXIV (1952), pp. 226 sgg.; le acute osservazioni di B. BERENSON, nel suo *Caravaggio*, London 1953, pp. 78 sgg.; e R. WITTKOWER, in *Aspects of the Eighteenth Century*, a cura di E. Wasserman, The Johns Hopkins Press, 1965.

[9] Persino nei quadri piú barocchi di Lodovico vi è una sottocorrente manieristica. Le figure sovente mancano di una posizione salda e - specialmente nelle opere piú tarde - i gesti sono tanto mal definiti quanto sono esagerati ed eccentrici. Figure come quelle dei donatori che nella pala d'altare di Cento sembrano intrusi dall'esterno sono una ben nota formula manieristica (cfr. per es. la Presentazione al Tempio del Passarotti, Santa Maria della Purificazione, Bologna).

[10] Secondo la *Mostra dei Carracci* (cit., p. 128), il Martirio di sant'Angelo dovrebbe essere datato c. 1598-99.

[11] Esempi: La Vocazione di san Matteo di c. 1605 (Bologna, Pinacoteca), la Assunzione della Vergine, c. 1605-608 (Modena, Galleria Estense), San Carlo che adora il Bambino, c. 1615 (Forlí, Pinacoteca) e il Paradiso, del 1616 circa (Bologna, San Paolo) con le figure dinoccolate e immensamente allungate.

[12] L'iconografia dell'unica tela, Ercole al bivio, ora al Museo di Napoli, fu esaurientemente analizzata da E. PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege*, Leipzig-Berlin 1930. J. R. MARTIN, in «Art Bull.», XXXVIII (1956), p. 91, che gettò nuova luce sull'iconografia dell'intero ciclo, dimostrò che il tema era stato ideato da Fulvio Orsini.

[13] MARTIN, *The Farnese Gallery* cit., pp. 51 sgg., con altra letteratura sulla complicata questione della cronologia; cfr. anche le pertinenti osservazioni di D. POSNER, in «Art Bull.», XLVIII (1966), pp. III sgg.

[14] MARTIN, *The Farnese Gallery* cit., pp. 52 sgg.

[15] *Ibid.*, pp. 144 sgg.

[16] Per l'interpretazione simbolica il lettore doveva rifarsi, fino a poco tempo fa, al Bellori, al fondamentale articolo del Tietze, e a PANOFSKY, in *Oud Holland*, L (1933). Questi primi tentativi sono stati superati dall'ampio esame in J. R. MARTIN, *The Farnese Gallery*, Princeton 1965. Ciò non di meno, oggi siamo piú in alto mare che mai quanto al significato definitivo di questa festosa decor zione. Mentre il Mar-

tiri sottolinea il tono generale neoplatonico, C. Dempsey, in un importante articolo (cfr. bibl.), fa osservare che uno spirito ironico, satirico, eroicomico, pervade le scene classiche del soffitto.

[17] Conservato in disegni; cfr. l'articolo di Tietze; WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci at Windsor Castle* cit.; D. MAHON, in *Mostra dei Carracci* cit., p. 108.

[18] Cfr. KAROLINE LANCKORONSKA, articolo in «Wiener Jahrb.», IX (1935). Per la storia e lo sviluppo della decorazione del soffitto cfr. F. WURTEMBERGER, *Die Manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien*, in «Röm. Jahrb. f. Kunstg.», IV (1940) e A. BLUNT, *Illusionist Decoration in Central Italian Painting of the Renaissance*, in «Journal of the R. Society of Arts», CVII (1959), p. 313. Per la precedente storia della pittura «a quadratura», cfr. l'illuminante articolo di J. SCHULZ, in «Burl. Mag.», CIII (1961), p. 90.

[19] Per i fratelli Alberti a Roma, cfr. M. V. BRUGNOLI, in «Boll. d'arte», LXV (1960), pp. 223-46.

[20] Dal *De pittura* dell'Alberti in poi, fu considerato dogma irrefutabile che la «pittura di storia» (nel senso piú ampio) stesse in cima alla scala gerarchica dell'attività artistica.

[21] Piú tardi, il Domenichino collaborò per la maggior parte al completamento della galleria (cfr. J. R. MARTIN, in «Boll. d'arte», XLIV [1959], p. 41. *The Farnese Gallery* cit., pp. 62 sgg.), mentre i contributi di Lanfranco e di Badalocchio sono piú problematici. D. Mahon ha tentato di assegnare un certo numero di scene sussidiarie a queste tre mani ausiliarie; cfr. *Notes sur l'Achèvement de la Galerie Farnèse et les dernières années d'Annibal Carrache*, in R. BACOU, *Dessins des Carraches*, esposizione al Louvre, 1961, p. 57. Cfr. anche cap. 4, nota 20.

[22] J. R. Martin voleva identificare questa scena famosa con Glauco e Scilla e C. Dempsey (in «Zeitschr. f. Kunstg.», XXIX [1966], pp. 67 sgg.) con Tetide portata a nozze.

[23] J. ANDERSON, in «Art Bull.», LII (1970), pp. 41 sgg., dimostrò in maniera convincente che il ciclo di Agostino, derivato dalla poesia classica epitalamica, fu dipinto in concomitanza dei festeggiamenti per l'arrivo della sposa di Ranuccio I, Margherita Aldobrandini. Il programma fu probabilmente ideato dall'umanista bolognese, Claudio Achillini.

[24] Il funerale di Agostino a Bologna fu un'occasione famosa, durante la quale Lucio Faberio, membro della letteraria Accademia dei Gelati, pronunciò l'orazione funebre. Questo discorso, importante per la creazione della «leggenda eclettica», è stato analizzato a fondo da MAHON, in *Studies in Seicento Art* cit., pp. 135 sgg., e in «JWCI», XVI (1953), p. 306.

[25] Per le opere eseguite durante il periodo della malattia di Annibale, soprattutto da aiutanti di bottega, cfr. D. POSNER, in «Arte antica e moderna», III, n. 12 (1960), p. 397; e cap. 4, note 20 e 21.

[26] Un confronto tra quadri come la Incoronazione della Vergine del primo periodo romano (Londra, Collezione D. Mahon) e opete di data posteriore al 1600, come la Pietà di Napoli o la Danae di Bridgewater (distrutta) illustra in pieno tale evoluzione.

[27] Cfr. MAHON, *Studies in Seicento Art* cit., p. 204.

[28] Ciò è particolarmente notevole nella Vergine con san Luca al Louvre, del 1592.

[29] La migliore di sei lunette, dipinte, secondo il Bellori, per la cappella del palazzo Aldobrandini, ed eseguita con l'aiuto di allievi. H. Hibbard («Burl. Mag.», CVI [1964], p. 183) ha trovato dei documenti stando ai quali l'Albani con altri collaboratori lavorò a queste lunette nel 1605 e di nuovo nel 1613. Per tutto il problema e un nuovo tentativo di distribuire l'esecuzione tra Annibale, Lanfranco, Albani e Badalocchio, cfr. CAVALLI, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura del paesaggio*, catalogo, Bologna 1962, p. 61, con ulteriore letteratura. E. BOREA, in «Paragone», XIV (1963), n. 167, p. 22, assegna al Domenichino una parte nelle lunette.

[30] Una piú approfondita indagine di questo problema probabilmente rivelerebbe che la loro attività in questo campo appartiene a una corrente comune a Bologna nella cerchia di artisti quali il Calvaert (che proveniva da Anversa), il Passarotti, Prospero Fontana e altri. La macelleria, da me pubblicata (*The Drawings of the Carracci at Windsor Castle* cit.) come opera di Agostino, fu attribuita ad Annibale alla esposizione dei Carracci. J. R. Martiri ha dimostrato («Art Bull.», XLV [1963], p. 265) che questa opera, lungi dall'essere una pittura di genere «naïve», combina figure tratte dal Sacrificio di Noè di Michelangelo sul soffitto della Sistina e dall'affresco di Raffaello sullo stesso argomento nelle Logge Vaticane.

[31] Poche caricature di Annibale sono state finora rintracciate; cfr. WITTKOWER, *The Drawings of the Carracci at Windsor Castle* cit., p. 18. Non sono pienamente d'accordo con alcune delle attribuzioni fatte da W. BOECK, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», V (1954), pp. 154 sgg. Quanto al problema delle prime caricature, cfr. BRAUER e WITTKOWER; W. R. JUYNBOLL, *Het komische genre in de italiaanshbe schilderkunst*, Leiden 1934; E. KRIS, *Psychoanalytic Explorations in Art*, London 1953 (III, cap. 7 con E. Gombrich); anche M. GREGORI, *Nuovi accertamenti in Toscana sulla pittura «caricata» e giocosa*, in «Arte antica e moderna», nn. 13-16 (1961), pp. 400 sgg.; W. BOECK, *Inkunabeln der Bildniskarikatur bei Bologneser Zeichnern des 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1968.

Capitolo quarto

I seguaci del Caravaggio e la scuola dei Carracci a Roma

Solo Annibale Carracci ebbe una scuola a Roma nel senso corrente del termine. Non solo lui e gli altri membri della sua famiglia furono buoni insegnanti, ma la sua arte, e particolarmente il suo stile romano, si prestava a essere insegnata. Le fondamenta della scuola si trovavano, ovviamente, nell'«accademia» bolognese e i suoi giovani discepoli e amici che lo seguirono a Roma, vi arrivarono ben preparati. Caravaggio, invece, un bohémien, turbolento e incontrollato, non tentò mai di istruire un discepolo, né in pratica avrebbe potuto farlo, dato che le qualità soggettive del suo stile, le sue improvvisazioni, la sua tecnica *ad hoc*, la sua particolare mistica della luce e le sue numerose contraddizioni interne non erano traducibili in facili formule. Tuttavia quello che aveva apportato nel mondo della visione era una immediatezza, una capacità di attrattiva diretta che avevano un fascino pressoché ipnotico per i pittori, tanto che perfino gli allievi e seguaci dei Carracci caddero sotto il suo incantesimo in certi stadi del loro sviluppo. Inoltre, per generazioni, pittori in Italia, e persino di piú fuori dei confini, cercarono ispirazione nella sua opera. Ciononostante, se si contemplano la vita e l'arte del Caravaggio e quelle di Annibale, il tipo dello sviluppo verificatosi a Roma durante il primo quarto del XVII secolo, sembra quasi una conclusione scontata.

I caravaggisti.

Pochi seguaci del Caravaggio lo incontrarono di persona a Roma, ma molti di loro rimasero profondamente impressionati dalla sua opera mentre era ancora fresca e vigorosa. La lista dei nomi è lunga e contiene maestri veramente esimi. Tra i pittori piú vecchi spicca Orazio Gentileschi (1563-1639)[1]. Dopo di lui, artisti come Antiveduto Gramatica (1571-1626) e Giovanni Baglione (c. 1573-1644) sono solo di interesse marginale. Gli artisti, piú giovani, importanti erano Orazio Borgianni (1578 o prima -1616), Bartolomeo Manfredi (c. 1587-1620/21)[2], Carlo Saraceni (1579-1620)[3], Giovanni Battista Caracciolo (morto nel 1637), Giovanni Serodine (1600-30) e Artemisia Gentileschi (1593-c. 1652), senza contare una schiera di nordici, fra i quali va qui nominato l'italo-francese Valentin (1594-1632)[4].

Questi nomi dimostrano a prima vista che lo stile del Caravaggio fu ripreso da pittori con formazione, tradizioni ed educazione molto diversi. Pochi fra questi erano romani: Gentileschi, per esempio, proveniva da Pisa, Saraceni da Venezia, Manfredi dalle vicinanze di Mantova e Serodine da Ascona. A differenza dei seguaci bolognesi dei Carracci che condividevano una educazione comune e credevano in principî simili, questi artisti non formarono mai un gruppo omogeneo. L'idioma del Caravaggio era una specie di fermento che dava alla loro arte un contenuto e un senso per un certo tempo; ma per la maggior parte di loro era come un lievito non completamente assorbito e che era da eliminarsi quando essi lo ritenevano opportuno. Sotto quest'aspetto la carriera di Orazio Gentileschi è sintomatica. Egli fu a Roma dal 1576 in poi e capitò sotto l'influenza del Caravaggio nei primi anni del nuovo secolo. Ma una qualità tipicamente toscana rimase sempre evidente nella sua opera, tanto che i suoi dipinti ricordano talvolta il

Bronzino e perfino Sassoferrato: ne sono testimoni anzi i contorni chiari e precisi, la luce e gli azzurri freddi, i gialli e i violetti come pure la misura e la semplicità delle sue composizioni. Inoltre, il suo temperamento lirico ed idillico è assai lontano dalla vitalità quasi barbarica del Caravaggio.

La cronologia delle opere di Orazio non è priva di problemi perché i quadri datati sono pochi e molto distanziati. Una delle sue opere principali, l'elegantissima Annunciazione di Torino dipinta per Carlo Emanuele I di Savoia, probabilmente nel 1623, dimostra chiaramente che si stava evolvendo lontano da Caravaggio, e i quadri dipinti dopo che egli si stabilí in Inghilterra nel 1626 come pittore di corte di Carlo I porta questa tendenza ancora oltre. Essi sono estremamente chiari di colore e la nota fiorentina sopraffà il suo «caravaggismo». Viceversa un'opera come il Davide e Golia di Dublino, con il suo vigoroso movimento, lo scorcio, il chiaroscuro e i tipi caravaggeschi, deve essere stata creata a Roma nel primo periodo della sua carriera[5]. Esempi dello stile piú tardo di Orazio, si possono vedere in un quadro come Il riposo durante la fuga in Egitto (nota in quattro versioni: a Birmingham; nella collezione J. Paul Getty di Los Angeles; a Vienna e al Louvre)[6], databile c. 1626 e nel suo lavoro piú importante in Inghilterra, i nove quadri a scomparti per il salone della Queen's House, a Greenwich, probabilmente eseguiti dopo il 1635 e il 1690 e ora in condizioni mutilate nella Marlborough House[7]. La differenza fra i due ultimi lavori rende evidente che quanto piú a lungo egli era stato lontano da Roma, tanto piú tenue diveniva la patina caravaggesca.

È innegabile che nell'ambiente della corte di Londra, con le sue tendenze progressiste rappresentate da Rubens e Van Dyck, l'opera del Gentileschi appare quasi sorpassata[8].

L'evoluzione di Orazio Gentileschi è caratteristica di gran parte della storia dei primi caravaggisti. Ma nel caso di un artista come Giovanni Baglione l'accento è alquanto differente. Baglione, oggi soprattutto conosciuto come il biografo degli artisti romani del XVI e degli inizi del XVII secolo, appartiene essenzialmente alla tarda fase accademica del manierismo. Esattamente contemporaneo di Caravaggio, ne fu l'acerrimo nemico. Comunque, per un breve momento nella sua carriera, e ancora prima della gran massa dei caravaggisti, egli fu sopraffatto dall'influsso, pur non comprendendone in pieno le implicazioni, dell'opera del grande maestro. Il suo L'amore sacro soggioga l'amore profano (Berlino) dipinto intorno al 1600, in competizione con L'amore terreno del Caravaggio, per il cardinale Benedetto Giustiniani, è un'ibrida creazione dove un formula caravaggesca non riesce a celare la retorica tardomanieristica[9].

L'arte di Orazio Borgianni, Carlo Saraceni e Bartolomeo Manfredi rappresenta aspetti molto differenti del caravaggismo. Borgianni, un romano cresciuto in Sicilia, che trascorse parecchi anni in Spagna ritornò definitivamente a Roma nel 1605[10], dove egli dipinse pochi quadri grandi e imponenti. Il modo di trattarli estremamente libero e i colori caldi e brillanti sono eccezionali per un artista nato a Roma. Alcuni ricordano i Bassano, in altri c'è una forte impronta del Tintoretto; altri ancora, come La natività della Vergine del 1613 circa (Savona, Santuario della Misericordia) sembrano anticipare l'opera veneziana di Domenico Fetti. I suoi dipinti piú belli, fra i quali si possono citare La Vergine in gloria che porge il Bambino a san Francesco del 1608 (Sezze Romano, Municipio), il San Carlo Borromeo del 1611-12 (San Carlo alle Quattro Fontane) e San Carlo che cura gli appestati (c. 1613, precedentemente in Sant'Adriano, adesso nella chiesa della casa generalizia

dei padri mercedari a Roma), eccellono per una profonda e mistica devozione che con il suo richiamo alla pietà differisce da quella del Caravaggio. Quello che in pratica Borgianni doveva al Caravaggio era forse il consolidamento di un intrinseco realismo e di tendenze chiaroscurali. Ciononostante, di fronte ai suoi quadri ci si sente costretti a credere che questo artista di grande talento che, tra parentesi, fu un altro nemico personale del Caravaggio, si sarebbe sviluppato in quella direzione anche senza l'esempio del grande maestro davanti agli occhi.

L'arte di Carlo Saraceni fu in larga misura determinata dai suoi contatti con il tedesco Elsheimer, alla cui ristretta cerchia egli appartenne poco dopo il suo arrivo a Roma, forse già fin dal 1598. I loro quadri sono talvolta cosí intimamente legati che la linea divisoria fra di loro non si vede facilmente[11]. Elsheimer esprimeva il suo poetico modo microcosmico di vedere il mondo in formato miniatura. Saraceni, pur accettando lo stile da miniatura (e anche la tecnica del pannello di rame) attenuò questa magia nordica e impresse ai suoi quadri uno stile quasi giorgionesco che rivelava la sua formazione veneziana. Nel suo primo periodo romano c'è naturalmente un abisso incolmabile fra lui e Caravaggio, come dimostra un confronto fra il Riposo nella fuga in Egitto del secondo con l'analoga opera del primo, del 1606, a Frascati[12]. Saraceni tradusse la scena misteriosa e tesa del Caravaggio in una narrazione intima rappresentata davanti a un caldo paesaggio «all'Elsheimer». Non ci si aspetterebbe quindi di trovare molto spirito del Caravaggio durante il periodo caravaggesco del Saraceni che incomincia nel secondo decennio, dopo la morte dell'Elsheimer. Tuttavia in questi quadri il formato cresce insieme alla sua visione. Si può seguire questo processo di monumentalizzazione dal san Raimondo che predica (c. 1614, precedentemente in Sant'Adriano, adesso nella

chiesa della casa generalizia dei padri mercedari)[13], al San Carlo Borromeo e al Chiodo della Santa Croce (c. 1615, San Lorenzo in Lucina) e al Miracolo di san Benno e al Martirio di san Lamberto (c. 1617-18, tutti e due in Santa Maria dell'Anima). Saraceni tuttavia non può mai competere con il drammatico stile romano del Caravaggio, né riuscí mai ad assorbire completamente il «tenebroso» di quest'ultimo. Rimane vero che anche prima di questi quadri monumentali non si dimentica facilmente che il suo vero talento sta nella «petite manière»[14]. Nel 1620 Saraceni ritornò a Venezia dove morí in quello stesso anno.

Le opere note del Manfredi rientrano approssimativamente nel periodo 1610-20. Egli fu uno dei pochi stretti imitatori del Caravaggio e interpretò il maestro in uno stile alquanto rozzo che le generazioni posteriori giunsero a considerare caratteristiche dello stesso Caravaggio; perché fu Manfredi forse piú di chiunque altro che trasformò lo stile di Caravaggio in un vero e proprio genere, mettendo in rilievo gli aspetti grossolani dell'arte di quest'ultimo e trascurando le sue altre qualità. Tanto le scene di prigione o di taverna, quanto i soggetti religiosi subirono questa metamorfosi. La scelta di soggetti del Valentin è simile a quella del Manfredi, anzi i due artisti furono spesso confusi fra di loro. Figlio di un italiano proveniente dalla Francia (Boulogne) Valentin si stabilí a Roma intorno al 1612. La maggior parte delle sue opere note sembra siano posteriori al 1620. I suoi quadri non solo sono infinitamente piú disciplinati di quelli del Manfredi, ma espongono anche una estesa gradazione di emozioni differenziate e di passaggi veramente drammatici. Valentin continuò lo stile del Caravaggio a Roma piú a lungo di qualsiasi altro caravaggista[15].

Come Valentin, Serodine in realtà appartiene alla generazione seguente, ma tutti e due morirono cosí gio-

vani che dovrebbero essere inclusi nella prima generazione dei seguaci di Caravaggio. Ma quando Serodine arrivò a Roma, intorno al 1615, Caravaggio era poco piú di una leggenda. Di gran lunga il maggiore colorista di tutto il gruppo, Serodine può essere seguito nel suo rapido sviluppo, dal caravaggesco Richiamo dei figli di Zebedeo ad Ascona (c. 1622), che combina reminiscenze della Madonna di Loreto del Caravaggio con la tavolozza del Borgianni, al suo capolavoro, l'estremamente commovente San Lorenzo distribuisce le elemosine degli anni intorno al 1625 (Roma, Galleria Nazionale); e di qui al piú libero San Pietro e san Paolo (Roma, Galleria Nazionale) e al Tributo della moneta. Quest'ultimo quadro, con il suo sfondo chiaro e il modo pittorico di trattarlo, che ricorda Bernardo Strozzi, prepara la via allo straordinario «tour de force» del Ritratto del padre[16] dipinto nel 1628 (Lugano, Museo Civico) che contiene reminiscenze delle opere mature di Fetti e Lys. Ancora piú tardo è il San Pietro in prigione (Rancate, Collezione Züst) dove egli usò il lume di candela di Honthorst, ma non la sua tecnica. L'impasto richiama alla mente l'opera matura di Rembrandt e la libertà «impressionistica» della singola pennellata si distacca da Caravaggio piú dell'opera di qualsiasi altro suo seguace in Roma. La rapidità dello sviluppo del Serodine è uguagliata soltanto da quella del Caravaggio. Il fatto che ciò lo abbia allontanato da Caravaggio verso ricchi valori cromatici lo collega alle aspirazioni di una nuova era.

Intorno al 1620 la maggior parte dei caravaggisti o erano morti, oppure avevano lasciato Roma definitivamente. Quelli che tornarono a casa adattarono rapidamente il proprio stile all'ambiente natio; alcuni di loro non lasciano neppure trasparire nelle loro opere posteriori di avere mai avuto alcun contatto con Caravaggio[17]. Non uno di loro aveva realmente capito la totalità della sua concezione. Essi spogliarono il suo realismo delle

qualità irrazionali e il suo «tenebroso» del misticismo. Non solo indebolirono il suo stile, ma di regola essi scelsero nella sua arte solo gli elementi che erano congeniali alla loro abilità e al loro gusto. Alcuni di loro, come Gentileschi, e fino a un certo punto Saraceni, furono fortemente attratti dal primo periodo romano del Caravaggio; altri, come Manfredi e Valentin, che videro soprattutto la parte plebea della sua arte, mescolarono i soggetti di genere della sua prima fase romana, con il «tenebroso» del suo stile piú tardo. Poco dopo il 1620 il caravaggismo a Roma aveva perso la sua attrattiva. Esso continuò ad avere successo solo nel genere popolare nel formato di dimensioni ridotte, la introduzione del quale fu dovuta in gran parte all'artista di Haarlem, Pieter van Laer, che fu a Roma dal 1625 al 1639. Le sue cosiddette «Bambocciate»[18] sopravvissero come attività nascosta con una lunga storia loro propria.

Nonostante la vita relativamente breve del caravaggismo a Roma e nonostante l'attenuarsi dell'esempio del maestro, la diffusione del suo stile continuò, sia direttamente che indirettamente e per varie strade. Tranne Napoli, dove la sua opera ebbe un effetto piú duraturo e corroborante che in qualsiasi altra parte d'Italia, la sua penetrazione a Bologna, Siena, Genova, Venezia, e in tutta l'Europa, è uno dei fenomeni piú sorprendenti della storia dell'arte. I nomi di Terbrugghen, Crabeth, Honthorst, Baburen, Pynas e Lastman, Jan Janssens, Gerard Seghers, Rombouts e Vouet, la maggior parte dei quali fu attiva a Roma durante il secondo decennio del secolo, indica l'ampiezza del suo influsso, e noi sappiamo ora che né Rubens, che risentí proprio agli inizi della sua carriera l'influsso diretto di Caravaggio a Roma, né Rembrandt, Velázquez e Vermeer non si sarebbero evoluti in tal senso se non avessero avuto la trasfusione del sangue del Caravaggio. Ma mentre gli elementi del caravaggismo diventano caratteri-

stica permanente della pittura europea, devo ripetere che molti dei responsabili di questa diffusione, la scartarono al loro ritorno ai paesi d'origine in favore degli stili correnti. Per esempio il francese Vouet, dopo una prima fase intensamente caravaggesca, si adattò completamente a un facile stile barocco internazionale temperato da una nota classica[19]. È tanto piú notevole che il caravaggismo non incominciò ad espandersi in misura considerevole fino alla terza decade del secolo, cioè fino al momento in cui persino a Roma era moribondo o addirittura morto.

I Bolognesi a Roma e il primo classicismo barocco.

Ho già detto che la scuola dei Carracci presenta un quadro molto differente da quello dei caravaggisti. Una schiera di giovani artisti bolognesi, vedendo il successo di Annibale, decisero di seguirlo a Roma, e gli eventi dimostrarono che la loro valutazione della situazione non era inesatta. Essi inoltre avevano molte cose per raccomandarsi. Anzitutto erano artisti eccellenti. Avevano avuto una istruzione completa nell'accademia dei Carracci e avevano acquisito una solida preparazione classica prima ancora di arrivare a Roma. Erano sostenuti dalla indiscussa autorità di Annibale e potevano contare su una cerchia di ricchi e potenti mecenati. Inoltre erano tutti padroni della tecnica dell'affresco ed erano quindi in grado sia di aiutare Annibale nel suo lavoro, sia di eseguire ordinazioni di affreschi monumentali per conto proprio. Oltre a ciò, durante il breve pontificato di Gregorio XV (1621-23) che era nato anch'egli a Bologna, essi tenevano indiscutibilmente in mano la situazione.

Guido Reni (1575-1642) e Francesco Albani (1578-1660) comparvero a Roma appena passato l'aprile 1600,

Lanfranco (1582-1647) e Domenichino (1581-1641) giunsero poco dopo e il Guercino, assai piú giovane (1591-1666) arrivò nel 1621. Annibale si valse del Domenichino per lavori nella Galleria Farnese[20] e fu soprattutto l'Albani, assistito dal parmense Lanfranco e Sisto Badalocchio, anch'egli di Parma, che eseguí, sui disegni di Annibale, la maggior parte degli affreschi nella cappella di San Diego in San Giacomo degli Spagnoli fra il 1602 e il 1607[21]. Nello stesso tempo Innocenzo Tacconi[22], un altro bolognese di second'ordine, eseguí gli affreschi sulla volta della Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, per la quale Annibale aveva dipinto l'Assunzione della Vergine.

Negli anni seguenti questi artisti bolognesi instaurarono saldamente a Roma uno stile che nel complesso dimostra un rafforzarsi delle tendenze razionaliste e classiche inerenti al soffitto della Farnese. A eccezione del Domenichino e Lanfranco, però, il tempo trascorso a Roma da questi artisti non fu privo di interruzioni e neppure molto protratto. Domenichino rimase per quasi trent'anni, ma ritornò a Bologna tra il 1617 e il 1621, e Lanfranco, che rimase assente una volta da Roma fra il 1610-12, partí per Napoli solo nel 1633-34. D'altra parte Reni, dopo visite a Roma fra il 1600 e il 1604 e ancora dal 1607 al 1611 e dal 1612 al 1614[23], fece di Bologna la sua residenza permanente, rimanendovi, tranne per relativamente poche interruzioni, fino alla sua morte nel 1642. Albani non lasciò Roma fino alla metà del 1617[24], per ritornarvi solamente per brevi periodi; e gli anni del Guercino nella Città Santa furono limitati al regno di Gregorio XV dal 1621 al 1623.

Dal 1606 circa in avanti, questi maestri misero mano a una serie di grandi e importanti cicli di affreschi. La loro attività in questo campo è una testimonianza importante della rapida ascesa del loro favore. Una idea della situazione si avrà meglio elencando in ordine cronolo-

gico i maggiori cicli eseguiti dall'intero gruppo durante questi dodici anni, dal 1606 al 1618.

1606-607. Palazzo Mattei di Giove, Roma. Tre stanze nel settore sud-occidentale del piano nobile con soffitto affrescato dall'Albani: Isacco benedice Giacobbe, Giacobbe e Rachele e il Sogno di Giacobbe[25].

1608. Sala delle nozze Aldobrandini, Vaticano. Le storie di Sansone di Reni (ridipinto)[26].

Sala delle Dame, Vaticano. La Trasfigurazione, Ascensione di Cristo, Pentecoste sulla volta della stanza, opera del Reni.

Oratorio di Sant'Andrea, San Gregorio Magno, Roma. I grandi affreschi di Sant'Andrea che adora la croce del Reni e la Flagellazione di sant'Andrea del Domenichino, commissionati dal cardinale Scipione Borghese.

1608-609. Cappella di Santa Silvia, San Gregorio Magno, Roma. L'abside decorata dal Reni con Dio Padre e angeli.

1608-10. Abbazia di Grottaferrata. Cappella decorata dal Domenichino con scene dalle Leggende di san Nilo e san Bartolomeo. La commissione fu data dal cardinale Odoardo Farnese su raccomandazione di Annibale.

1609. Palazzo Giustiniani (adesso Odescalchi), Bassano di Sutri Romano. Il soffitto di una piccola stanza dipinto dal Domenichino con storie del mito di Diana, nello stile della Galleria Farnese. Gli affreschi del grande salone, dall'Albani. Sul soffitto del salone Albani rappresentò la Caduta di Fetonte e il Concilio degli dei, quest'ultimo collocato in gruppi compatti intorno ai bordi della volta, il tutto un tentativo fallito di unificazione illusionistica. Lungo le pareti ci sono otto scene

che illustrano le conseguenze della caduta. Il mecenate fu il marchese Vincenzo Giustiniani[27].

1609-11. Cappella dell'Annunciata, Palazzo del Quirinale. Il tutto decorato dal Reni in collaborazione con i suoi assistenti bolognesi.

1610, 1612. Cappella Paolina, Santa Maria Maggiore. Il Reni è l'autore principalmente delle singole figure di santi.

1612-14. Coro di Santa Maria della Pace. Albani completa il programma sul culto della Madonna iniziato nel XVI secolo.

1613-14. Casino dell'Aurora, Palazzo Rospigliosi, Roma. Il soffitto dell'«Aurora» dipinto dal Reni per il cardinale Scipione Borghese. San Luigi de' Francesi, Roma. Scene dalla vita di santa Cecilia del Domenichino[28].

c. 1615. Palazzo Mattei di Giove, Roma. Lanfranco (Giuseppe che interpreta sogni e Giuseppe e la moglie di Putifarre)[29]. Questi affreschi sono ispirati dalle Logge di Raffaello.

c. 1615 e oltre. Palazzo Costaguti, Roma. Domenichino: Il carro di Apollo al centro del soffitto del salone grande posto in una quadratura del Tassi[30]. Lanfranco: il soffitto con Polifemo e Galatea (distrutto, replica nella Galleria Doria); soffitto con La giustizia e la pace, probabilmente 1624[31] (quadratura del Tassi?); il terzo soffitto con Nesso e Dejanira, in precedenza attribuito a Lanfranco, è ora attribuito a Sisto Badalocchio[32]. Il soffitto con Armida e Rinaldo, anche questo in una quadratura del Tassi, fu dipinto fra il 1621 e il 1623. Gli affreschi di Mola e Romanelli appartengono a una fase piú tarda.

1616. Sant'Agostino, Roma. Decorazione del Lanfranco della cappella di Sant'Agostino[33].

c. 1616. Palazzo Verospi (ora Credito Italiano),

Corso, Roma. Albani: soffitto del salone con Apollo e le stagioni. Lo stile carraccesco dell'artista è diventato piú decisamente raffaellesco, e il legame con il ciclo di Cupido e Psiche alla Farnesina è evidente[34].

1616-17. Sala de' Corazzieri, Palazzo del Quirinale. Per la collaborazione al fregio di questo ampio salone.

1616-18. Stanza di Apollo, Villa Belvedere (Aldobrandini), Frascati. Otto affreschi con scene della vita di Apollo, dipinti da Domenichino e allievi, su richiesta di monsignor Agucchi per il cardinale Pietro Aldobrandini (ora alla National Gallery)[35].

Tutti questi affreschi sono strettamente legati da caratteristiche di stile. Non solo la maggior parte delle decorazioni dei soffitti sono dipinte come quadri riportati, ma sono anche piú rigorosamente classiche di quelle della Galleria Farnese. La ricca e complessa cornice di Annibale, con reminiscenze di decorazione manieristica, fu abbandonata e nel momento piú classico, fra il 1613 e il 1615, il quadro riportato appare isolato nel centro piatto della volta. Cosí, l'«Aurora» di Guido fu incorniciata con stucchi lasciando l'area che la circonda completamente bianca. Questo principio fu seguito forse nel Palazzo Mattei e di sicuro nel soffitto con il Ratto di Dejanira nel palazzo Costaguti, probabilmente l'unica stanza che sopravvive intatta dal periodo intorno al 1615. Questi esempi sono una testimonianza che nella seconda decade del secolo gli artisti bolognesi erano inclini a una forma estrema di classicismo. Naturalmente è nel Domenichino che questo sviluppo è maggiormente evidente e dimostra la tendenza generale che i suoi affreschi di Santa Cecilia del 1613-14 sono molto piú rigorosamente classici del suo lavoro precedente.

Per soddisfare ai requisiti del decoro, la sua Flagellazione di sant'Andrea del 1608, ha luogo su una piazza romana, lo scenario preparato con cura è chiuso da un muro e dalle colonne di un tempio disposto parallelamente al piano del quadro e la sua rigidità contrasta con la sistemazione alquanto libera della città antica e del paesaggio nello sfondo a sinistra. Per evitare che sulla scena in primo piano interferisse visivamente la folla radunata sotto il portico del tempio, il Domenichino introdusse un espediente insolito; trascurando le leggi della prospettiva rinascimentale, egli fece queste figure eccessivamente piccole, molto piú piccole di quanto dovrebbero essere dato il posto dove sono. Gli attori principali sono divisi in due gruppi accuratamente composti, uno intorno alla figura del santo, l'altro costituito dagli spettatori attoniti e spaventati. Per quanto questi gruppi siano saldamente costruiti, vi è una certa mollezza nella composizione e, soprattutto negli spettatori, una netta mancanza di finitezza. Negli affreschi di Santa Cecilia, la profondità dello scenario è ridotta e le scene sono completamente chiuse. Le figure sono cresciute in grandezza e importanza; ognuna è chiaramente individualizzata ed esprime il proprio stato d'animo con movimenti studiati. Molte di esse derivano direttamente da statue classiche, elementi archeologici sono introdotti con maggiore consapevolezza e lo spirito di Raffaello permea l'opera in misura ancora maggiore[36].

In questo momento il Domenichino fu probabilmente riconosciuto come il massimo artista di Roma e la cerchia del suo amico Agucchi deve aver considerato gli affreschi di Santa Cecilia come l'apogeo della pittura. Ci si sarebbe aspettati che il Domenichino proseguisse nella stessa linea di condotta che si accordava cosí bene con quella di Agucchi e con la sua posizione teorica[37]. Ma la storia non è mai logica e cosí, dopo il lavoro eseguito in San Luigi de' Francesi, noi troviamo il Domenichino che

incomincia a rivolgersi in una direzione diversa. Nella sua ordinazione piú importante del decennio successivo, cioè i pennacchi e il coro di Sant'Andrea della Valle (1622, non 1624-28)[38], questo arci-classicista sembrò tentato dalla nuova tendenza barocca. Ciò è chiaramente visibile negli evangelisti sui pennacchi della volta, dove una forte nota correggesca si aggiunge alle reminiscenze di Raffaello e Michelangelo. Si può supporre che il Domenichino volesse superare in splendore il rivale Lanfranco, al quale, con dolore del precedente, fu dato l'incarico per la cupola. Uno sviluppo verso il barocco si può anche notare nelle celebri scene della vita di sant'Andrea nell'abside della chiesa (c. 1623-26). Mentre i singoli episodi sono ancora rigorosamente separati da costoloni ornati, lo scenario è allargato e in esso le figure si muovono piú in profondità che in precedenza, alcune in perfetto coordinamento con l'esuberante ambiente paesaggistico. Inoltre, compaiono prestiti da Lodovico Carracci[39], un altro segno che il Domenichino si stava allontanando dal classicismo ortodosso di dieci anni prima.

Nel 1631 il Domenichino lasciò Roma per Napoli, dove ebbe un contratto per eseguire i pennacchi e la cupola della cappella di San Gennaro nella Cattedrale. Qui egli continuò secondo le tendenze già evidenti nei pennacchi di Sant'Andrea e li ampliò in misura tale che questi affreschi appaiono quasi come una rottura completa con il suo precedente stile. Egli riempí gli spazi sferici alle estremità dei pennacchi con una massa di gonfie figure gesticolanti che nello stesso tempo sembrano essersi pietrificate. L'interesse principale di questi dipinti sta nel loro contenuto controriformatore del quale Emile Mâle ha dato una spiegazione. Ma non si può negare che le capacità del Domenichino, misurate sullo standard delle sue opere piú perfette e armoniose, erano in declino[40]. Né gli riuscí il tentativo di afferrare lo spi-

rito della nuova era. Le ostilità che incontrò durante l'esecuzione del suo lavoro a Napoli e che forse contribuirono alla sua decadenza sono ben note; comunque, dopo la drammatica fuga al nord nel 1634, egli ritornò ancora una volta a Napoli, ma lasciò il lavoro nella cappella incompiuto per la morte sopravvenuta nel 1641[41].

La fama del Domenichino rimase sempre alta per i fautori della dottrina classica e durante il XVII secolo egli è spesso classificato secondo soltanto a Raffaello. Ma questa reputazione non era basata solo sui suoi lavori ad affresco. Dipinti ad olio, come L'ultima comunione di san Gerolamo in Vaticano, del 16 14, oppure La caccia di Diana[42] del 1617, eseguita per il cardinale Pietro Aldobrandini ma acquistata con la forza da Scipione Borghese, rivelano che era un colorista piú raffinato di quanto dai suoi affreschi ci si aspetterebbe. Queste due opere, eseguite durante il suo periodo migliore, dimostrano l'ampiezza della sua gamma. Il San Gerolamo, organizzato con maggior cura e con accenti piú arditi del suo Modello, il capolavoro di Agostino Carracci, non ha mai mancato di convincere per la sincerità e la profondità del sentimento religioso[43]. In confronto agli affreschi del Domenichino, nel quadro di «Diana» si nota un'atmosfera idillica, ma che egli fosse capace di ciò lo attestano i numerosi paesaggi puri che egli dipinse[44]. Questi paesaggi e specie gli ultimi dimostrano un rilassamento in confronto al piú rigoroso trattamento di Annibale. Combinando il pastorale e il grandioso, Domenichino creò uno stile paesaggistico destinato ad avere un influsso importante sull'opera giovanile di Claude.

L'arte di Albani segue un corso piú limitato. Alla pari del Domenichino egli era partito come allievo nella scuola di Calvaert[45] e piú tardi passò ai Carracci. Dapprima ondeggiante fra la dipendenza da Lodovico (ad es. Pentimento di san Pietro, Oratorio di san Colombano, Bologna 1598) e da Annibale (Vergine e santi, Bologna,

Pinacoteca, 1599), le sue opere giovanili dimostrano già qualità di lirica leggerezza che piú tardi sarebbe diventata la nota dominante del suo stile. Pertanto non stupisce affatto che a Roma egli fosse particolarmente affascinato da Raffaello (Affreschi del Palazzo Verospi) senza abbandonare, tuttavia, il suo rapporto con Lodovico, come dimostra uno dei suoi soffitti nel Palazzo Mattei[46]. Benché egli lavorasse per Reni nella cappella del Palazzo del Quirinale, egli rimase in quegli anni essenzialmente fedele al tipo di classicismo del Domenichino, ma gli mancava la precisione e l'infallibile senso dello stile di quest'ultimo. Ancora prima di ritornare a Bologna, le sue doti particolari lo portarono a eseguire rappresentazioni allegre e piacevoli di miti e allegorie collocate entro paesaggi[47] del tipo che trova forse l'esempio migliore nei Quattro Elementi (a Torino, dipinto nel 1626-28). Nei suoi ultimi anni l'Albani fu coinvolto in speculazioni teoriche di carattere rigidamente classico. Pur avendo avuto un momento di relativa forza tra il 1630 e il 1635 (Annunciazione, Bologna, San Bartolomeo, 1633), nel suo ultimo periodo, le grandi tele, molte delle quali hanno poco piú di un interesse provinciale, sovente combinano influssi del Reni con una simmetria nella sistemazione vuota e noiosa.

Guido Reni fu un colorista infinitamente piú delicato del Domenichino. Retrospettivamente sembrerebbe che la sua visuale e la sua gamma sorpassassero di gran lunga quelle dei suoi contemporanei bolognesi. La sua fama fu oscurata dalla grande massa di quadri dal sentimentalismo standardizzato che uscirono dallo studio durante gli ultimi dieci anni della sua vita, per la maggior parte prodotti di assistenti. Solo assai di recente, e particolarmente attraverso la mostra dedicata a Reni nel 1954, le alte qualità delle sue opere originali rivelarono ancora una volta come egli fosse una delle massime figure della pittura secentesca.

Guido fu meno dipendente da Annibale che gli altri artisti bolognesi, e dall'inizio della sua residenza a Roma egli ricevette ordinazioni in proprio. Tra il 1604 e il 1605 egli dipinse la Crocifissione di san Pietro (Vaticano) alla maniera del Caravaggio. Che perfino il Reni, pur essendo passato alla scuola di Lodovico a Bologna, dovesse per un periodo essere trascinato nella potente orbita del Caravaggio «poteva quasi essere previsto; ma sebbene il quadro mostri una straordinaria comprensione del suo realismo drammatico e della sua luce – e ciò prima che i caravaggisti avessero quello che loro spettava – la base dell'arte del Reni era classica ed il suo modo di dipingere molto lontano da quello del Caravaggio. Il quadro è composto nella forma della tradizionale, classica, a piramide e saldamente equilibrato mediante atteggiamenti e gesti contrapposti. Inoltre, il fondamentale disinteresse del Reni per i requisiti soprattutto realistici è dimostrato dall'irrazionale comportamento dei giustizieri: sembra che agiscano automaticamente senza concentrarsi sul loro compito.

Il primo grande affresco di Reni, Sant'Andrea condotto al martirio, è in netto contrasto con le qualità statiche dell'affresco del Domenichino sulla parete opposta. La figura del santo, inserita in una processione che si muove da sinistra a destra secondo una linea curva verso il fronte del quadro, è colta in un momento in cui adora la Croce visibile sulla collina lontana. Vi è, tuttavia, una mancanza di drammatica concentrazione e una dispersione nella composizione che, mentre permette all'occhio di soffermarsi con piacere su certi brani di pittura eccellente, distrae dalla storia vera e propria. Come è organizzato con chiarezza, invece, il Domenichino! Eppure basta confrontare la figura del servo vista dal di dietro in entrambi gli affreschi per rendersi conto della superiore abilità pittorica del Reni. Il classicismo di Reni è, in effetti, molto piú libero e piú immaginativo

di quello del Domenichino. Inoltre, Guido era in grado di modificare il suo stile per adattarlo al soggetto invece di conformarsi a uno schema rigido. Questo può essere indicato menzionando alcuni lavori creati durante gli stessi anni importanti della sua vita.

Negli Angeli musicanti della cappella di Santa Silvia in San Gregorio Magno, e ancor piú nelle piú folte schiere di angeli nella cupola della cappella del Quirinale, Reni ha reso l'intangibile bellezza e la luce dorata che appartengono alla natura degli angeli. Alcuni anni dopo[49], egli dipinse la drammatica Strage degli innocenti (Bologna, Pinacoteca). La violenza, di cui non si sarebbe pensato capace l'artista, è aggressiva. Ma lo spirito di Raffaello e degli antichi Niobidi si alleano per liberare questa tela composta con acume da ogni impressione di reale orrore. Nel Sansone (Bologna, Pinacoteca)[50], egli mitiga il malinconico risultato della scena sanguinosa con la straordinaria figura dell'eroe che si erge solo nel paesaggio crepuscolare in una posa che ricorda vagamente le figure dei manieristi, come se si muovesse al suono di una musica smorzata, senza peso per il corpo. Trionfo e desolazione sono espressi simultaneamente dal contrasto del brillante colore d'un caldo oro del nudo elegante e i toni freddi dei corpi ammucchiati sul campo. Il monumentale Ritratto papale, probabilmente dipinto un decennio piú tardi[51], ora a Corsham Court, è una seria interpretazione di carattere nella tradizione di Raffaello, la quale dimostra una profondità di penetrazione psicologica che sorprende dopo un quadro come La strage, dove le espressioni di tutti i visi sono variazioni dello stesso tema. Infine Reni trasferisce nell'Aurora[52] un ideale statuario di perfezione e bellezza del corpo mediante l'alchimia degli effetti di luce brillante e trasparente, mescolando figure adattate dall'arte classica e rinascimentale in una concezione scorrevole e piena di grazia.

Già fin dal 1610 sembrava che Reni dovesse emergere come il maggiore artista di Roma. La strada alla preminenza gli era aperta, non poco per la sua posizione di favore nella casa del cardinale Scipione Borghese, per i cui buoni uffici egli ottenne la parte del leone nelle recenti ordinazioni del Papa. Ma personalmente rinunciò a queste speranze quando decise nel 1614 di ritornare a Bologna, lasciando il Domenichino a dominare la situazione. Il cambiamento di domicilio ebbe ripercussioni sul suo stile piú che sulla sua produttività. Un capolavoro seguí l'altro in rapida successione. Tra questi ci sono la grande Madonna della Pietà del 1616 (Bologna, Pinacoteca), che con la sua particolare composizione simmetrica e ieratica non avrebbe mai potuto essere dipinta a Roma, e l'Assunzione, in Sant'Ambrogio a Genova, iniziata lo stesso anno, nella quale evidenti reminiscenze di Lodovico e Annibale erano state sopraffatte dalla piú viva rilassatezza e «bravura» veneziane. Questa ricca e varia fase dell'attività del Reni giunge alla conclusione con l'Atalanta e Ippomene (Prado), dell'inizio degli anni venti. L'euritmica composizione, la concentrazione sulla grazia delle linee e il particolare equilibrio fra il naturalismo e l'idealizzazione classicheggiante delle figure, tutto rivela in quest'opera l'epitome dell'arte del Reni. Egli ha scartato la sua tavolozza calda e l'irrazionale illuminazione del quadro è elaborata con colori freddi. I rimanenti anni della sua attività bolognese, durante i quali egli sviluppò questa nuova gamma cromatica con un completo riassestamento dei principî generali, appartengono a un altro capitolo.

L'influsso del Reni, particolarmente nei suoi ultimi anni, fu piú forte a Bologna, da dove si diffuse. Lanfranco, d'altra parte, dopo essere stato messo in ombra dal Domenichino durante i primi due decenni del secolo, acquistò in grandezza a spese del suo rivale, e tra il 1620 e il 1630 si affermò la sua posizione di massimo

pittore a Roma. Nato a Parma, nel 1582, prima lavorò costí insieme a Sisto Badalocchio, sotto Agostino Carracci e fu dopo la morte di Agostino nel 1602 che entrambi raggiunsero Annibale nella città eterna. Fin dall'inizio Lanfranco fu agli antipodi del Domenichino. La loro inimicizia fu sicuramente il risultato della loro incompatibilità artistica, perché Lanfranco, che proveniva dalla città del Correggio, aveva adottato una tavolozza tipicamente parmense e aveva sempre difeso la libertà pittorica in contrasto con la tecnica rigorosa del Domenichino. In effetti la vecchia antitesi fra colore e disegno, che Annibale aveva per un momento risolta, fu qui risuscitata un'altra volta.

Nei suoi primi anni romani noi troviamo il Lanfranco occupato in tutti i piú importanti cicli di affreschi del gruppo bolognese, sebbene sovente con mansioni secondarie. Incominciando forse, come assistente di Annibale nella Galleria Farnese, egli collaborò agli affreschi della cappella di San Diego, in San Gregorio Magno, al Palazzo del Quirinale e perfino nella Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore. Del primo ciclo dipinto da Lanfranco in proprio intorno al 1605, nella Camera degli Eremiti del Palazzo Farnese, tre dipinti staccati dal muro sopravvivono nella vicina chiesa di Santa Maria della Morte[53]. Quest'opera dimostra che egli seguiva già una linea pittorica relativamente libera, immune, fatto strano, dalla gravità dello stile romano di Annibale. Ma fu la sua permanenza fra il 1610 e il 1612 nella città natia, Parma, che portò ad una improvvisa maturità le sue tendenze intime. Probabilmente attraverso il contatto con l'ultimo stile di Bartolomeo Schedoni[54] egli si indirizzò verso un barocco monumentale e dinamico con forti propensioni al chiaroscuro. Fu la rinnovata esperienza del Correggio originale e del Correggio visto attraverso gli occhi secenteschi dello Schedoni che trasformarono il Lanfranco nel campione del nascente stile

«alto barocco». Il cambiamento può essere osservato nel San Luca di Piacenza del 1611. Si vede qui che il monumentale stile romano del Caravaggio serví a introdurre il nuovo stile del Lanfranco. Il San Luca riunisce motivi dei due San Matteo del Caravaggio per l'altare della Cappella Contarelli; vi è stato aggiunto un grazioso angelo nello stile di Lodovico ed il tutto è immerso nelle nuove tonalità parmensi del Lanfranco. Dopo il suo ritorno a Roma, egli a poco a poco abolí il vocabolario tradizionale e in una composizione audace come La Vergine con san Giacomo e sant'Antonio Abate, a Vienna circa del 1615-20[55], il suo nuovo idioma appare completamente sviluppato.

L'ascendente del Lanfranco sul Domenichino iniziò con gli affreschi in Sant'Agostino e fu suggellato dall'enorme affresco del soffitto nella Villa Borghese del 1624-25[56]. Un'enorme cornice illusionista, sostenuta da due cariatidi color pietra riccamente decorate, lascia vedere al di là il cielo aperto. Questa cornice, grandiosa e allo stesso tempo facile, rivela un talento decorativo del piú alto livello. Ma nonostante ci sia una certa rilassatezza barocca, non si può trascurare il legame con il soffitto della Farnese: la «quadratura» cede il posto sul soffitto al grande «quadro riportato» in cui sono raffigurati gli dei dell'Olimpo. Messo a confronto con la Galleria Farnese, la semplificazione e concentrazione su pochi grandi accenti sono notevoli, come pure il cambiamento della portata visiva dal «quadro riportato» alla leggera e ariosa «quadratura» con le scene accessorie. La tradizionale «quadratura» del tipo praticato dal Tassi fu riservata alla sola architettura. Facendo uso delle figure come parte integrante del suo schema, il Lanfranco rivelò una piú giocosa e fantasiosa immaginazione dei suoi predecessori, straordinariamente adatta alla villa del suo eminente patrono che richiedeva grandiosità e gaiezza.

Il successivo passo importante nella carriera del Lanfranco, la pittura della cupola di Sant'Andrea della Valle, 1625-27[57], apre una nuova fase della pittura barocca. L'illusionismo correggesco su vastissima scala fu qui introdotto nella decorazione di una chiesa romana e fu questo che segnò la vera fine del predominio del classicismo della seconda decade.

Un simile passo era stato fatto qualche anno prima dal Guercino nella decorazione di palazzi. Non si deve dimenticare che quest'artista apparteneva a una generazione un po' piú giovane; cosí già nella sua prima opera nota, eseguita nel paese natio, Cento, egli rivela un distacco dalla concezione carraccesca della figura. Sebbene questi affreschi del 1614 nella Casa Provenzale derivino da quelli del Carracci nel Palazzo Fava a Bologna, sono in contrasto con il loro modello per l'effetto di luce guizzante che porta molto avanti la dissoluzione della forma cubica. Queste qualità atmosferiche, che fino a un certo punto il Guercino condivideva col Lanfranco, si svilupparono in pieno durante i dieci anni successivi. Fra il 1616 e la sua visita a Roma nel 1621, il Guercino dipinse una serie di vigorose pale d'altare che gli dànno il diritto di essere classificato fra i primi artisti del suo tempo. La sua Vergine con santi del 1616 (Museo di Bruxelles), il Martirio di san Pietro del 1618 (Modena), Il figliuol prodigo del 1618-19 (Vienna) e il San Francesco e san Benedetto del Louvre, l'Elia nutrito dai corvi (Londra, Collezione Mahon) e soprattutto il San Guglielmo che riceve l'abito (Bologna, Pinacoteca), tutti del 1620, mostrano un progresso verso il movimento barocco, la fusione delle figure con i contorni, effetti di luce che dissolvono la forma e colori caldi e brillanti. Inoltre, gli atteggiamenti «contrapposti» diventano sempre piú energici e c'è un'intensità di espressione che spesso giunge ben al di là delle capacità di Lodovico, per lo stile giovanile del quale il Guercino aveva una grandissima ammirazione[58].

Quando il Guercino apparve a Roma nel 1621, sembrava già scontato che il suo stile pittorico, quasi violentemente barocco, avrebbe creato profonda impressione e affrettato un cambiamento al quale il gusto classico dominante sarebbe stato incapace di resistere. Fra il 1621 e il 1623 egli lavorò, soprattutto, agli affreschi nel Casino Ludovisi per il «Cardinale nipote» di Gregorio XV. L'Aurora, arditamente scorciata che riempie il cielo che si apre sotto la «quadratura» del Tassi, è la vera antitesi dell'affresco di Guido nel Casino Rospigliosi. Alle due estremità le figure del Giorno e della Notte, interpretazioni emotive e personali con qualche tratto proprio della pittura di quadri alimentano lo stato d'animo evocato dal giungere della luce. C'è una straordinaria libertà di esecuzione, dagli effetti quasi bozzettistici che forma un netto contrasto con le dure linee dell'architettura e a quel tempo deve essere apparso come un capovolgimento della tradizionale solidità della tecnica dell'affresco. Ma quest'opera, che avrebbe dovuto assicurare al Guercino un posto permanente nella prima fila dei pittori romani, ebbe per l'artista una conseguenza inaspettata. Sotto l'influsso dell'atmosfera romana carica com'era di complicazioni personali e teoriche, la sua fiducia incominciò a declinare. Già nel grande Sepoltura ed accoglienza in cielo di santa Petronilla, del 1622-23 (Roma, Museo Capitolino) c'è un debole inizio di abbandono delle tendenze barocche. Le figure sono meno vigorose e piú distintamente delineate, la ricca tavolozza è smorzata e la composizione stessa è bilanciata in modo piú classico che nei lavori preromani. È un curioso paradosso storico che il Guercino, il quale, non è troppo dire, gettò a Roma i semi delle grandi decorazioni dell'alto barocco, in quel preciso momento iniziasse il ritorno verso un classicismo piú facilmente apprezzato. Ma proprio nel quadro dove questo si manifesta per la prima volta l'idea di far scendere il corpo del

santo nel sepolcro aperto in cui sembra si trovi l'osservatore, ha un'attrattiva immediata impensabile senza l'esperienza del Caravaggio[59]. Cosí uno stile pittoricamente barocco, un'eco del Caravaggio ed un anticipo di barocco-classicismo si combinano in questa fase cruciale della carriera del Guercino[60]. Il risultato nella città natia del pittore, Cento, deve essere ricordato in un diverso contesto.

[1] Orazio Gentileschi morí il 7 febbraio 1639. Documenti trovati da A. M. Crinò («Burl. Mag.», CIII [1961], p. 145) mettono fine all'antica disputa.

[2] B. Nicolson (cfr. bibl.) ha raccolto il poco che si sa sul Manfredi.

[3] V. MARTINELLI, *Le date della nascita e dell'arrivo a Roma di Carlo Saraceni*, in «Studi romani», VII (1959), p. 679.

[4] Il nome di battesimo di Valentin è ignoto. Non è Moïse, come in genere si afferma, che è semplicemente una versione sbagliata di «monsú». Il Caracciolo e Artemisia Gentileschi verranno esaminati con la scuola napoletana. Per i «caravaggisti» olandesi, fiamminghi e francesi il lettore dovrà consultare altri volumi della «Pelican History of Art». Per la letteratura sugli artisti citati in questo capitolo cfr. anche la bibl.

[5] Cfr. R. LONGHI, in «Proporzioni», I (1943), pp. 21 sg. Precedente alla fase caravaggesca, che comprende opere come la Incoronazione di spine (Varese, Coll. Lizza-Bassi), Longhi ha ricostruito un periodo simile a Elsheimer. In questo egli collocò, certamente con esattezza, il piccolo Davide di Berlino e San Cristoforo prima attribuiti a Elsheimer. Quadri come la Santa Cecilia e l'angelo (Collezione Bloch) e la Vergine e il Bambino (Firenze, Collezione Contini-Boriacossi), con la loro forte impronta fiorentina, appartengono forse a un periodo pre-Elsheimer. C'è da domandarsi se il notevole Santi Cecilia, Valeriano e Tiburzio, a Brera, uno dei capolavori di Orazio, in genere datato al periodo del suo soggiorno nelle Marche (prima del 1617-21?) non sia di alcuni anni precedente e piú vicino al tempo in cui era evidente al massimo l'influsso di Caravaggio.

Per l'opera di Orazio nelle Marche, cfr. T. MEZZETTI, in «L'arte», n. s. I (1930), pp. 541 sgg. e A. EMILIANI, in «Paragone», IX (1958), n. 103, p. 38 (in parte superato); anche H. VOSS, in «Acropoli», I (1960-61), p. 99 (per gli affreschi nella Cappella del Crocefisso, Duomo

di Fabriano, databili tra il 1613 e il 1617); per il suo soggiorno a Parigi (c. 1623-25), cfr. C. STERLING, in «Burl. Mag.», C (1958), p. 112; per il suo arrivo in Inghilterra (documento del 1626), *ibid.*, p. 253. Cfr. anche A. M. CRINÒ, *ibid.*, CII (1960), p. 264 (documenti); CRINÒ e B. NICOLSON, *ibid.*, CIII (1961), p. 144; E. SCHLEIER, *ibid.*, CIV (1962), p. 432; CRINÒ, *ibid.*, CIX (1967), p. 533.

[6] I quadri sono citati qui nell'ordine in cui furono dipinti secondo H. Voss («The Connoisseur», CXLIV [1959], p. 163). Per Lot e le figlie, di Gentileschi, che data anche questo dall'inizio degli anni venti ed esiste in parecchie versioni autografe, cfr. R. W. BISSELL, in «Bulletin. The National Gallery of Canada», Ottawa, 14/1969, pp. 16 sgg.

[7] Cfr. J. HESS, in «English Miscellany», 1952, n. 3.

[8] Ma l'influenza di Van Dyck compare per es. nel Ritrovamento di Mosè, al Prado, dipinto a Londra ed elencato sotto il 1636 nell'inventario dei quadri di Filippo IV; cfr. J. COSTELLO, in «JWCI», XIII (1950), p. 252. Com'è dimostrato da E. HARRIS, in «Burl. Mag.», CIX (1967), p. 86, il quadro fu portato a Madrid nell'estate del 1633.

[9] La carriera del Baglione è stata ricostruita da CARLA GUGLIELMI, in «Boll. d'arte», XXXIX (1954). Pare che l'artista oscillasse tra correnti progressiste senza assorbirle completamente. Dopo la fase caravaggesca (cfr. V. MARTINELLI, in «Arte antica e moderna», II, 5 [1959], p. 82), egli diventò «bolognese» (secondo decennio, Rinaldo e Armida, Rospigliosi); nel terzo decennio seguí il barocco del Guercino (San Sebastiano, Santa Maria dell'Orto, 1624). Dal 1630 circa la qualità delle sue opere cala rapidamente.

Per la carriera del Baglione cfr. anche C. GUGLIELMI FALDI, in *Dizionario biografico degli italiani*, V, 1963, p. 187. Per la complicata storia del suo quadro del DivinoAmore, cfr. MARTINELLI, *loc. cit.*; L. SALERNO, in «Burl. Mag.», CII (1960), p. 103; anche R. LONGHI, in «Paragone», XIV (1963), n.163, p.25.

[10] Cfr. S. BOTTARI, in «Commentari», VI (1955), p. 108, che pubblicò il primo quadro del Borgianni, il San Gregorio (Catania, Palazzo Cerami), firmato e datato 1593. Per conseguenza il Borgianni probabilmente era nato prima di quanto si era creduto fino allora.

H. E. Wethey è riuscito a ricostruire la carriera giovanile del Borgianni («Burl. Mag.», CVI [1964], pp. 148 sgg.): c. 1595-98, Roma; c. 1598-1602, primo viaggio in Spagna; 1603, Roma; 1604-605, secondo viaggio in Spagna. Cfr. la lettera di I. Toesca (378), la risposta di Wethey (381) e la replica della Toesca (*ibid.*, CVII [1965], pp. 33 sgg.).

[11] Per il Saraceni si veda la tesi inedita di Eve Borsook alla New York University (1953), con un eccellente catalogo delle opere dell'artista. Cfr. anche MARTINELLI, *Le date della nascita e dell'arrivo a Roma di Carlo Saraceni* cit. e F. ARCANGELI, in «Paragone», XVII, n. 199 (1966), pp. 46 sgg. Infine la soddisfacente monografia della Cavina,

1968 (cfr. bibl.), che contiene la maggior parte del materiale critico. Alcune mie datazioni differiscono leggermente da quelle della Cavina. Per le relazioni di Elsheimer con Saraceni e altri pittori italiani, cfr. l'eccellente catalogo dell'esposizione di Elsheimer nel Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt 1966-67 (scritto da Jutta Held).

[12] Le repliche a Bologna, Vienna, Hannover, Lilla, ecc., testimoniano quanto fosse popolare il quadro.

[13] Il quadro fu accuratamente ripulito nel 1968, cfr. *Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, Roma 1969, p. 27.

[14] Cfr. le famose nove scene mitologiche su sfondo di paesaggio (su rame) al Museo di Napoli. Molto vicino al Saraceni è il piccolo gruppo di notevoli quadri di autore anonimo, probabilmente di origine francese, e ora radunati sotto lo pseudonimo di «Pensionante del Saraceni» (LONGHI, in «Proporzioni», I [1943], p. 23). I contatti del Saraceni con la Francia sono noti. Durante gli ultimi anni di vita fu assistito da Jean Le Clerc di Nancy (c. 1590 - c. 1633). Dopo il suo ritorno a Venezia al Saraceni fu commissionato il grande quadro Il doge Enrico Dandolo predica la crociata in San Marco, per la sala del Gran Consiglio in Palazzo Ducale, ma pare che sia stato Le Clerc completamente l'autore del lavoro che eseguí tra il 1620 e il 1622.

Secondo R. Pallucchini («Arte veneta», XVII [1963], p. 178) Le Clerc eseguí anche la Annunciazione nella chiesa parrocchiale di Santa Giustina (Feltre), con la firma del Saraceni e la data 1621 (anacronisticamente, perché l'artista era morto nel 1620).

Per il Le Clerc in Italia, cfr. N. IVANOFF, in «Critica d'arte», IX (1962), p. 62 e per la sua carriera postitaliana, F. G. PARISET, in «La revue des arts», VIII (1958), p. 67.

[15] Per il Valentin, cfr. R. LONGHI, *ibid.*, n. 59 (con catalogo delle opere) e M. HOOG, *ibid.*, X (1960), p. 267.

[16] Un alone dipinto in modo etereo sembra circondare la testa, ma l'iscrizione dimostra che rappresenta il padre di Serodine.

Per una revisione della cronologia di Serodine stabilita dal Longhi, cfr. B. NICOLSON, *Terbrugghen*, London 1958, p. II (nota). W. SCHOENENBERGER scrisse *Giovanni Serodine, pittore di Ascona*, Basel 1957, come una dissertazione, senza conoscere il lavoro di Longhi né la data di nascita esatta di Serodine (1600). Sebbene non pubblicato fino al 1957, l'autore lasciò il testo immutato (compresi alcuni errori evidenti), ma aggiunse alcuni fatti nuovi in un preambolo, tra l'altro prove documentate che l'artista era morto il 21 dicembre 1630. P. ASKEW, *A Melancholy Astronomer by G. S.*, in «Art Bull.», XLVII (1965), p. 121, aumentò l'esiguo elenco delle opere di Serodine con un quadro a Dresda e aggiunse importanti considerazioni iconografiche.

[17] Tra gli altri artisti che risentirono l'influenza del Caravaggio soprattutto durante il secondo decennio si possono citare i veronesi

Pasquale Ottino (1570-1630), Marcantonio Bassetti (1586-1630) e Alessandro Turchi detto l'Orbetto (1578-1648), tutti e tre allievi di Felice Brusasorci prima di andare a Roma (R. LONGHI, in «Proporzioni», I [1943], p. 52); il romano Angelo Caroselli (1585-1652) e Bartolomeo Cavarozzi da Viterbo (c. 1590-1625) che furono entrambi influenzati da Orazio Gentileschi; Giovanni Antonio Galli («Spadarino»), pittore veramente notevole (morto dopo il 1650); Niccolò Musso, che morí nella sua città natale, Casale Monferrato, c. 1620 dopo un soggiorno di parecchi anni a Roma; Alfonso Rodriguez (1578-1648) da Messina, a Roma nel 1606, che seguí Caravaggio nel secondo decennio (A. MOIR, in «Art Bull.», XLIX [1962], p. 205); finalmente Nicolas Regnier (Niccolò Renieri) da Maubeuge (1590-1667), che era presente a Roma nel 1615 circa e si stabilí a Venezia circa dieci anni dopo, dove rimase fino alla fine dei suoi giorni. Riguardo alla sua giovanile fase caravaggesca cfr. VOSS, in «Zeitschr. f. b. Kunst», LVIII (1924). Opere caratteristiche di tutti questi pittori si sono viste nel 1951 alla mostra di Caravaggio; cfr. il catalogo in aggiunta a H. VOSS, *Die Malerei des Barocks in Rom*, Berlin 1924, e LONGHI, in «Proporzioni», I (1943).

Altri «caravaggisti in parte»verranno esaminati al posto adatto.

[18] Pieter van Laer, per l'aspetto e il carattere si acquistò il soprannome di «Bamboccio», cioè infantile, semplice. Chiamando le sue opere «bambocciate», cioè cose da poco, il gioco di parole è chiaro. Il termine rimane oggi a indicare il genere nel suo complesso. Su van Laer cfr. HOOGEWERFF, in «Oud Holland», L (1932) e LI (1933) e G. BRIGANTI, in «Proporzioni», III (1950) e ID., *I Bamboccianti*, catalogo, 1950. La dissertazione al Würzburg di A. Janacek su Pieter van Laer (1968, cfr. bibl.) sostituisce tutta la letteratura precedente. Janacek non accetta la pittura riprodotta come autografa. La diamo qui come esempio piú caratteristico del genere che di Van Laer.

[19] Cfr. A. BLUNT, *Art and Architecture in France 1500-1700*, Pelican History of Art, Harmondsworth 1953; W. R. CRELLY, *The Painting of Simon Vouet*, New Haven e London 1962 (cfr. anche la recensione di D. POSNER, in «Art Bull.», XLV [1963], p. 286). Per il periodo italiano di Vouet, cfr. ora J. THUILLIERS, *Simon Vouet en Italie, essai de catalogue critique*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», IV (1965), pp. 27 sgg.

[20] Cfr. J. POPE-HENNESSY, *Drawings of Domenichino at Windsor Castle*, London 1948, p. 14; M. V. BRUGNOLI, in «Boll. d'arte», XLII (1957), p. 274, oltre alla letteratura data al cap. 3, nota 21.

[21] D. POSNER, in «Arte antica e moderna», III, n. 12 (1960), p. 397, ha trattato a fondo di quest'opera e della partecipazione dei collaboratori. L'esecuzione degli affreschi non incominciò fino al 1604. Gli affreschi, ora in assai cattive condizioni, si trovano al Museo di Barcellona e al Prado a Madrid.

[22] Poco si sa del Tacconi, tranne che fu allievo di Annibale e attivo a Roma tra il 1607 circa e il 1625.

[23] Nell'aprile 1612 Reni era a Napoli; cfr. F. BOLOGNA, in «Paragone», XI (1960), n. 129, p. 54.

[24] BOTTARI, I, p. 287.

[25] Il vecchio problema dell'attribuzione e datazione di queste scene fu finalmente risolto con la pubblicazione di documenti da parte di G. PANOFSKY-SOERGEL, in «Röm. Jahrb. f. Kunstg.», XI (1967-1968), pp. 132 sgg. I primi affreschi del nuovo palazzo furono eseguiti dagli allievi di Cristoforo Roncalli (1600-601). Piú tardi, 1607-608, altri pittori tardo manieristi, Gaspare Celio e Francesco Nappi, dipinsero i soffitti del palazzo.

[26] Per la cronologia di questa voce e delle altre riguardanti il Reni, cfr. H. HIBBARD, in «Burl. Mag.», CVII (1965), p. 502, e CVIII (1966), p. 90.

[27] I documenti furono pubblicati da M. V. BRUGNOLI, in «Boll. d'arte», XIII (1957), pp. 266 sgg.

[28] Si deve la datazione esatta a E. BOREA, in «Boll. d'arte», XLVI (1961), p. 237.

[29] Contratto del 4 dicembre pubblicato dal GOLZIO, in «Archivi», IX (1942), pp. 46 sgg.

[30] J. HESS, *Agostino Tassi*, München 1935, pp. 21 sg., credeva che il Carro di Apollo del Domenichino fosse stato dipinto c. 1610 come un «quadro riportato» isolato e che qualche tempo dopo (c. 1621) il soffitto fosse trasformato dal Tassi in un cielo aperto con un bordo «a quadratura». Il Pope-Hennessy (*Domenichino Drawings* cit., pp. 92 sg.), sulla base di disegni originali confutò questa tesi, che sembra anche contraddetta dalle prove iconografiche (SAXL, in *Philosophy and History*, saggi dedicati a Ernst Cassirer, Oxford 1936, pp. 213 sgg.). Hess ha riaffermato la sua antica convinzione in «Commentari», V (1954), p. 314, ma datando il Carro di Apollo al 1615.

[31] L. SALERNO, in «Commentari», IX (1958),p. 45.

[32] *Ibid.*, p. 45 per l'attribuzione e *passim* per la ricostruzione dell'opera del Badalocchio. Cfr. anche *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, esposizione del 1959, p. 232, con altra letteratura riguardo al Badalocchio. L'artista ritornò a Parma dopo la morte di Annibale. Di nuovo a Roma dopo il 1613, si stabilí a Parma nel 1617. La sua produzione posteriore, dopo il periodo annibaliano a Roma, ha una forte impronta parmense. Cfr. anche D. MAHON, in «Bull. Wadsworth Atheneum», 1958, n. I, pp. 1-4; E. SCHLEIER, in «Burl. Mag.», CIV (1962), pp. 246 sgg.; *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura del paesaggio*, catalogo, Bologna 1962, pp. 63, 68.

[33] I. TOESCA, in «Boll. d'arte», XLIV (1959), p. 337, e «Burl. Mag.», CIV (1962), p. 392, per la data esatta di questi affreschi.

[34] La datazione di questi affreschi varia molto. La data del Boschetto 1607-608 («Proporzioni», II [1948], p. 143) sembra inaccettabile come pure quella del Posse (Thieme-Becker), 1625. Il Tietze li data dopo il 1609; Bodmer («Pantheon», XVIII [1936], c. 1609-14. Secondo l'Albani stesso (MALVASIA, II, p. 125) l'opera fu eseguita dopo Bassano di Sutri, cioè dopo il 1609. Per ragioni di stile una data piú vicina alla metà del secondo decennio sembra probabile (cfr. anche BRUGNOLI, *op. cit.*, p. 274). Tale datazione è stata ora confermata dal SALERNO, in *Via del Corso*, Cassa di risparmio, Roma 1961, p. 177. Ma la sua scoperta di una piccola scena che rappresenta un avvenimento del 1617 apre un nuovo problema, perché l'Albani lasciò Roma nel 1616.

[35] Questi affreschi erano in genere datati molto prima, secondo le prove stilistiche (ma ora sappiamo essere erronee). Si veda il mirabile articolo di L. SALERNO, in «Burl. Mag.», CV (1963), p. 194, il quale, come altri prima di lui sostiene la data del 1605-606. Solo E. BOREA, in «Paragone», XI (1960), n. 123, pp. 12 e XIV (1963), n. 167, p. 28, propende per una data dopo il 1611. La disputa è stata composta una volta per tutte da C. D'ONOFRIO, *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Roma 1963, p. 126, il quale pubblicò i pagamenti fatti al Domenichino tra il novembre 1616 e il giugno 1618.

[36] È caratteristico di tutta la corrente classica che dopo la morte di Annibale, l'influsso di Raffaello crescesse rapidamente.

[37] Cfr. p. 20.

[38] Cfr. H. HIBBARD, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, p. 357 (documenti); anche E. BOREA, *Domenichino*, Milano 1965, pp. 126, 184.

[39] Nella Vocazione di sant'Andrea e san Pietro la figura del Cristo è un adattamento di quella nella Vocazione di san Matteo di Lodovico (Bologna, Pinacoteca) e il rematore di una figura analoga nella Predicazione di san Giovanni (*ibid.*).

[40] Lasciò incompiuta la cappella della Strada Cupa, una cappella in Santa Maria in Trastevere, a cui R. E. Spear ha dedicato un articolo ampiamente documentato nel «Burl. Mag.», CXI (1969), pp. 12 sgg., 220 sgg.

[41] Per un'opinione diversa cfr. POPE-HENNESSY, *op. cit.*, p. 25, che va anche consultato per l'ordine dell'esecuzione di questi affreschi.

[42] Il titolo tradizionale del quadro è inesatto. Illustra l'*Eneide*, V, vv. 485-518, come K. Badt ha dimostrato in un illuminante articolo nel «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», XIII (1962), p. 216.

[43] Si deve però ricordare che il massimo nemico del Domenichino, il Lanfranco, fece fare a proprie spese un'incisione dal quadro per rendere noto il piú diffusamente possibile il «plagio» del Domenichino.

[44] Per i paesaggi del Domenichino, cfr. M. IMDAHL, in *Festschrift Martin Wackernagel*, Münster 1958, p. 153; E. BOREA, in «Paragone», XI

(1960), n. 123, p. 8; *L'ideale classico del Seicento* cit.; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Domenichino ovvero Classicismo del Primo-Seicento*, Roma 1963, p. 104 (elenco dei paesaggi del Domenichino in ordine cronologico).

[45] Denijs Calvaert (1540-1619), un manierista nordico che aveva fatto di Bologna la sua residenza. Per l'Albani cfr. la dissertazione finora inedita di E. vari Schaack (Columbia University, 1969) con molti documenti nuovi e il catalogo delle opere.

[45] Nel Sogno di Giacobbe l'influenza di Lodovico è molto forte. Albani certo conobbe il quadro dello stesso soggetto ora alla Pinacoteca di Bologna. Questo rapporto con Lodovico è interessante in considerazione del fatto che dopo il suo arrivo a Roma l'Albani fu il collaboratore di Annibale nella Cappella Herrera e nei paesaggi Aldobrandini (cfr. pp. 62 e 56, nota 29). Per il rapporto di Albani con Annibale Carracci, cfr. anche M. MAHONEY, in «Burl. Mag.», CIV (1962), p. 386.

[47] Il primo esempio di questa maniera sono i quattro tondi con Venere e Diana alla Galleria Borghese che furono commissionati dal cardinale Scipione Borghese nel 1622.

[48] I pagamenti trovati da H. Hibbard permettono di datare la Crocifissione piú tardi di quanto si supponeva finora. Il Davide del Louvre è un altro esempio del «caravaggismo» del Reni. La piú straordinaria fusione di influssi di Caravaggio e di Lodovico si trova forse nel Colloquio tra gli apostoli Pietro e Paolo, a Brera, del 1605 circa.

[49] Questo quadro è in genere datato circa 1611, ma D. J. S. PEPPER, *Guido Reni's activity in Rome and Bologna, 1595-1614* (dissertazione alla Columbia University, 1959, p. 219 [inedita]) ha esposto argomenti persuasivi per cui il quadro non può essere datato prima del 1615-16.

[50] Cfr. nota prec.; il Sansone dovrebbe probabilmente essere datato intorno al 1620.

[51] L'identificazione del papa è particolarmente difficile. D. Mahon («Burl. Mag.», XCIII [1951], p. 81) sostituí il vecchio nome di Paolo V con quello di Clemente VIII. Questo daterebbe il ritratto al 1602 circa, il che sembra difficile da accettare. Il modello è quasi certamente il bolognese Gregorio XV e la data pertanto c. 1621.

[52] Il vecchio titolo, Aurora, non è del tutto esatto. L'affresco rappresenta Apollo nel carro circondato dalle figure danzanti delle Ore e l'Aurora librata sulle nuvole dinanzi a lui che cosparge di fiori la scura terra sottostante.

[53] La problematica carriera giovanile del Lanfranco è stata studiata da L. SALERNO, in «Burl. Mag.», XCIV (1952), p. 188 e «Commentari», IX (1958), pp. 44, 216. Cfr. anche *Maestri della pittura del Seicento emiliano* cit., p. 214, e per i disegni di Lanfranco J. BEAN e W. VITZTHUM, in «Boll. d'arte», XLVI (1961), p. 106; R. ENGASS, in «Burl.

Mag.», CVI (1964), p. 286. Per l'influenza del Lanfranco sul Domenichino, cfr. soprattutto D. POSNER, in *Essays in Honor of Walter Friedländer*, New York 1965, pp. 135-46.

[54] Per la prima volta menzionato dal Voss, poi discusso da N. Pevsner, il rapporto con lo Schedoni fu ulteriormente esaminato da Mahon («Burl. Mag.», XCIII [1951], p. 81) e da Salerno, negli articoli citati alla nota 53.

[55] Questa datazione fu suggerita dal Mahon nel catalogo del 1955 per la Wildenstein Exhibition a Londra (*Artists in Seventeenth Century Rome*, p. 60).

[56] Ampiamente ridipinto; cfr. WATERHOUSE, p. 75. Questi affreschi, sempre datati troppo presto, furono dipinti tra l'agosto 1624 e il marzo 1625; cfr. H. HIBBARD, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae* cit., p. 355.

[57] Cfr. HIBBARD, *ibid.*, p. 358.

Vale la pena riassumere la carriera del Lanfranco come pittore di affreschi nel secondo e terzo decennio. 1616-17: affreschi in Sant'Agostino e al Palazzo del Quirinale; 1619-20: decorazione della Loggia della Benedizione sopra il portico di San Pietro, incarico della massima importanza che dimostra la fama di Lanfranco a quell'epoca, ma che, sebbene ampiamente preparato, non fu eseguito. (Ricostruzione del progetto del Lanfranco da parte di E. SCHLEIER, in «Revue de l'art», n. 7, 1970, fig. 49). 1621-23: decorazione della Cappella del Sacramento, San Paolo fuori le Mura (rovinata); esaminata a fondo da B. L. LA PENTA, in «Boll. d'arte», XLVIII (1963), p. 54. 1624-25: Villa Borghese. 1625-27: Sant'Andrea della Valle. Dopo il 1627: gli affreschi ritrovati recentemente della Villa Muti a Frascati; cfr. E. SCHLEIER, in «Paragone», XV (1964), n. 171, p. 59.

Per la datazione dei quadri da cavalletto del Lanfranco, specialmente del primo e del secondo decennio, cfr. E. SCHLEIER, *ibid.*, n. 177, p. 3. Al tempo degli affreschi nella cupola di Sant'Andrea della Valle lavorava per Lanfranco il francese François Perrier. Questi ebbe grande successo a Roma e dopo il primo soggiorno colà nel 1625-29 vi ritornò per un periodo piú lungo (1635-45), durante il quale eseguí gli affreschi della galleria del Palazzo Caetani-Ruspoli (ora Almagià) sul Corso; cfr. E. SCHLEIER, in «Paragone», XIX, n. 217 (1968), pp. 42 sgg.

[58] È stato dimostrato da D. Mahon («Burl. Mag.», LXX [1937]) che il Guercino giovane dovette essere influenzato dallo Scarsellino a Ferrara, dove il Guercino probabilmente fu intorno al 1616.

Gli influssi veneziani trasmessigli attraverso lo Scarsellino, furono rinforzati da una visita a Venezia nel 1618. Cfr. anche D. Mahon nel catalogo dell'esposizione del Guercino nel 1968, specialmente le pp. 20 sgg.

[59] Questo lento cambiamento nella maniera del Guercino è stato ampiamente esaminato da D. MAHON, in *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.

[60] È stato giustamente osservato che il chiaroscuro del Guercino, dal carattere proprio dell'Italia del Nord, si sviluppò senza alcun influsso notevole di quel «tenebroso» del Caravaggio che conservava la forma. È anche probabile che i tipi plebei che compaiono nelle opere giovanili del Guercino gli siano giunti di seconda mano dal Caravaggio.

Capitolo quinto

La pittura fuori di Roma

Le città-stato italiane e i centri provinciali avevano dietro di sé una vecchia tradizione di scuole locali di pittura. Queste scuole sopravvissero nel XVII secolo, conservando alcune delle loro caratteristiche indigene. Ma, al contrario di ciò che accadde nei due secoli precedenti, erano di scarsa importanza in confronto alla posizione dominante di Roma. È vero che diedero pittori notevoli, ma fu solo a Roma che questi maestri poterono elevarsi al livello di artisti metropolitani. Sembra una facile profezia che i bolognesi che seguirono Annibale Carracci a Roma, sarebbero rimasti provinciali se fossero rimasti a casa.

Prima di esaminare i contributi delle scuole locali, si deve ancora una volta dare uno sguardo alle tendenze principali. Intorno al 1600 i pittori italiani potevano trarre ispirazione da, o ricorrere a, tre stili principali. Primo, i vari aspetti del colorismo veneziano e dell'Italia settentrionale; la tavolozza calda, brillante e chiara del Veronese, la pennellata pesante del Tiziano tardo, il drammatico chiaroscuro ondeggiante del Tintoretto e lo sfumato del Correggio. La tecnica «impressionistica» veneziana fu sicuramente il fattore piú importante nell'avvento della nuova pittura barocca. Il suo influsso è invariabilmente un segno di tendenze progressiste, e non occorre neppure sottolineare che la pittura europea rimase sempre in debito con Venezia, fino agli impressionisti

francesi. Secondo, vi era lo stile antipittorico del tardo manierismo fiorentino, uno stile di facile routine, privo di vitalità che rimase ciò nonostante in voga avanti nel secolo XVII. Ma questo stile non conteneva promesse per il futuro. Firenze, che per piú di cento anni aveva prodotto o educato i pittori piú progressisti d'Europa, divenne un'acqua stagnante. Dovunque lavorassero all'inizio del XVII secolo artisti fiorentini o influenzati da Firenze significava un ostacolo verso un libero sviluppo della pittura[1]. Terzo, Federigo Barocci (1528 o dopo -1612)[2], il cui posto è in una storia della pittura del XVI secolo, deve essere ricordato. Tutto quello che si può dire di lui qui è che aderí sempre all'ideale coloristico dell'Italia settentrionale e che fuse un'interpretazione emotiva del Correggio con figure e composizioni manieristiche. Dovunque gli artisti a cavallo del secolo tentarono di scambiare il razionale disegno del tardo manierismo con l'irrazionale colore barocco, l'imponente opera del Barocci fu una delle piú importanti fonti a cui attinsero. Fra i suoi diretti seguaci nelle Marche i nomi di Andrea Lilli (1555-1610)[3], Alessandro Vitale (1580-1660) e Antonio Viviani (1560-1620) possono essere citati. Il suo influsso si estese ai maestri emiliani, a Roma, a Firenze, a Milano e soprattutto a Siena, dove Ventura Salimbeni (c. 1567-1630) e Francesco Vanni (1563-1610)[4] adottarono il suo stile in certe fasi della loro carriera.

Con l'avanzare del secolo oltre il primo decennio, tre nuove tendenze divennero importanti e la loro influenza si sarebbe sentita prima o dopo in tutta Italia e anche oltre i confini, e cioè il classicismo della scuola di Annibale Carracci, il caravaggismo e il barocco nordico di Rubens, quest'ultimo risultante soprattutto dall'unione del realismo fiammingo e del colorismo veneziano. Questa unione ottenuta da un grande genio, fu straordinariamente fertile ed ebbe un durevole influsso in tutta l'Italia del Nord.

Alla fine del XVI e all'inizio del XVII secolo i pittori provinciali non potevano ancora ricorrere alle nuove tendenze che stavano allora maturando. Ma i centri provinciali erano in stato di fermento. Dappertutto, in Italia, gli artisti erano alla ricerca di un nuovo modo di avvicinarsi alla pittura. Questa situazione non è solo congiunta alla Urbino del Barocci, alla Milano del Cerano e del Procaccini, alla Genova di Bernardo Strozzi, alla Ferrara del Bonone, alla Modena di Schedoni, ma anche alla Firenze dei Cigoli e può essere definita un tentativo per romperla con le convenzioni manieristiche. Da ogni parte si scopre un nuovo vigore emotivo e una liberazione da formule di colore e composizione[5]. Dato che la maggioranza di questi artisti apparteneva alla generazione dei Carracci, la maggior parte dei loro lavori, fu dipinta prima del 1600. Essi erano naturalmente educati nella tradizione del tardo manierismo e da questa nonostante le loro proteste contro di esso, non riuscirono mai a emanciparsi. Fu solo a Bologna, grazie soprattutto al pionierismo dell'accademia dei Carracci, che all'inizio del Seicento nacque una scuola coerente che non mostra tracce di uno stile di transizione. Per quanto riguarda le altre città di provincia, è di gran lunga piú appropriato parlare di uno stile transitorio creato dagli sforzi di maestri singoli e spesso isolati, di alcuni dei quali abbiamo appena citato il nome. La particolare posizione a Venezia di Lys e di Fetti sarà esaminata alla fine di questo capitolo mentre la figura solitaria del Caracciolo sarà piú esatto aggiungerla ai nomi dei piú tardi pittori napoletani.

BOLOGNA E LE CITTÀ VICINE.

I nomi piú famosi di artisti bolognesi che non seguirono Annibale a Roma, sono Alessandro Tiarini

(1577-1668), Giovanni Andrea Donducci, detto il Mastelletta (1575-1655), Lionello Spada (1576-1622) e, inoltre, Giacomo Cavedoni da Sassuolo (1577-1660)[6]. Tutti incominciarono adottando aspetti diversi dell'insegnamento dei Carracci, talvolta tinti da influssi caravaggeschi. È comunque nella seconda decade del XVII secolo che questi artisti emergono come autori di una serie di capolavori splendidi e vigorosi. Ciononostante, la loro produzione è essenzialmente provinciale. Né accademico, nel senso del prevalente tipo di classicismo del Domenichino, né legato al caravaggismo, il loro lavoro è in un certo senso in antitesi con l'arte contemporanea a Roma. Il culmine di questo stile tipicamente bolognese si presenta circa quindici anni dopo la partenza di Annibale per Roma, quando le forze di Lodovico, sia come pittore sia come guida dell'accademia, erano in declino. Nei dieci anni fra il 1610 e il 1620, soprattutto, gli artisti della scuola dei Carracci adempirono la promessa della loro educazione; ma al ritorno di Guido Reni a Bologna, essi a uno a uno abbandonarono la loro personalità per questo pittore molto superiore.

Se il Mastelletta fu il piú originale di questo gruppo di artisti, i piú ricchi di talento furono senza dubbio Cavedoni e Tiarini. Dopo una breve fase fiorentina, nella sua prima giovinezza[7], quest'ultimo ritornò a Bologna, dove ben presto elaborò uno stile caratteristico suo proprio. Il suo capolavoro, san Domenico che risuscita un bambino, un quadro con numerose figure di enormi dimensioni, dipinto nel 1614-15[8] per San Domenico, Bologna, è composto e illuminato in maniera drammatica. Dato che egli non era impedito da considerazioni teoriche, poco si può trovare qui del classicismo praticato in quel momento dai suoi compatrioti a Roma. Mentre le sue figure massicce e i loro movimenti studiati rivelano la sua formazione alla scuola dei Carracci, il suo modo pittorico di trattare il soggetto dimostra che è uno

stretto seguace di Lodovico, dal quale egli dipende anche per certe figure e lo sfondo esageratamente bene ordinato dell'antico tempio e colonna. Durante gli anni seguenti egli intensificò questo stile in composizioni con figure scure, un po' grossolane, di impressionante gravità. Esempi caratteristici sono la Pietà (Bologna, Pinacoteca) del 1617 e San Martino che fa risuscitare il figlio della vedova in Santo Stefano, Bologna, circa dello stesso periodo. Secondo la relazione del Malvasia, egli fu profondamente influenzato dal Caravaggio e una versione di questi dell'Incredulità di san Tommaso, a quel tempo in Bologna, fu allegramente copiata da lui. Tra il 1610 e il 1620 il Tiarini usa una gamma di colori piú chiari; il suo stile diviene piú retorico e meno intenso e contemporaneamente si nota un interesse per il Veronese e il Pordenone. Il suo ultimo lavoro, sotto l'influsso del Domenichino e, soprattutto, del Reni, non reca piú alcun segno dei suoi promettenti inizi.

Cavedoni manca della forza drammatica del primo stile del Tiarini, ma egli dimostra nella seconda decade una sensibilità per uno stato d'animo quietamente espressivo che rende con una tecnica piú libera e piú pittorica. Se la sua dipendenza da Lodovico Carracci è la caratteristica dominante del suo lavoro, una nota correggesca gli giunge probabilmente attraverso Schedoni, con il quale egli ha qualche affinità – come si può vedere negli affreschi del 1612-14 in San Paolo a Bologna. Nel suo capolavoro, La Vergine e il Bambino in gloria con sant'Alò e san Petronio, del 1614 (Bologna, Pinacoteca) la sua tavolozza brillante dimostra come egli fosse direttamente legato alla pittura veneziana del XVI secolo. Questo è certamente uno dei piú imponenti quadri prodotti a Bologna, durante il periodo. Il Cavedoni non raggiunse mai piú una cosí vigorosa maestria.

Sembra difficile non tener conto del rapporto fatto dal Malvasia sulla circostanza che Spada accompagnò

Caravaggio a Malta[9]. Il suo stile giovanile è vicino al manierismo di Calvaert (Abramo e Melchisedech, Bologna, c. 1605). Nel 1607 egli era ancora nella sua città natale, come è provato dall'affresco del Miracolo dei pani e dei pesci, nell'Ospedale degli Esposti. Qui non c'è traccia di influssi caravaggeschi ed è Lodovico, come di nuovo negli ultimi quadri dello Spada, che predomina nel pensiero dell'artista. Solo nel corso del secondo decennio troviamo che si sta sottomettendo al Caravaggio, e sebbene oggigiorno ciò sembrerebbe leggermente meno grave di quanto il suo soprannome bolognese di «scimmia del Caravaggio» potrebbe far supporre, questo epiteto gli fu senza dubbio appioppato grazie all'uso abbondante del nero e la rappresentazione realistica e dettagliata di figure in primo piano, sia in scene di genere (Concerto, Maisons-Laffitte) sia in contesti piú cruenti (Caino e Abele, a Napoli, o L'andata al Calvario, a Parma). Il suo uso dell'arte del Caravaggio, comunque, è sempre moderato da un sostanziale riconoscimento dell'istruzione ricevuta all'accademia dei Carracci. Ma sembra che egli abbia considerato il caravaggismo inadatto per opere monumentali, perché non ce n'è traccia ne Il rogo di libri eretici, del 1616 in San Domenico, Bologna, dove le figure che si affollano illuminate di vivida luce davanti a un'architettura di colonne rientra nello stile comunemente praticato a Bologna durante questi anni. Nel suo ultimo periodo, Spada lavorò soprattutto a Reggio e Parma per Ranuccio Farnese, e il suo Matrimonio di santa Caterina (Parma) del 1621, dimostra che sotto l'influenza del Correggio il suo stile diventa piú caldo e che il suo caravaggismo non fu altro che una fase transitoria.

Insieme al Mastelletta, deve essere ricordato Pietro Faccini. Tutti e due questi artisti non ortodossi sono assolutamente imprevedibili nell'ambiente bolognese. Faccini, pittore di raro talento che era stato allevato

nella tradizione manieristica morí nel 1602 alla giovane età di quarant'anni. Tra il 1590 e il 1600 egli seguí la guida dei Carracci, ma negli ultimi anni vi fu un radicale cambiamento verso una maniera straordinariamente delicata e libera, alla cui formazione sembra abbiano contribuito Niccolò dell'Abate, il Correggio e il Barocci. Il suo quadro La Vergine ed i santi a Bologna, è la testimonianza del nuovo stile che viene sviluppato completamente nell'autoritratto (Firenze, Uffizi), probabilmente databile all'anno della sua morte. Questa curiosa disintegrazione delle formule manierista e carraccesca dà alle sue ultime opere un sapore quasi settecentesco. Mastelletta dipinse su vastissima scala in una «maniera furbesca» (Malvasia) e le due enormi scene in San Domenico, Bologna, rivelano che nel 1613-15 egli non era legato da alcun vincolo dottrinale. Il suo principale interesse per l'osservatore moderno sta nei suoi piccoli e delicati paesaggi, nei quali si può scoprire l'influsso dello Scarsellino, come pure quello di Niccolò dell'Abate[10]. Sono dipinti in tono scuro, e le figure inconsistenti, splendidamente illuminate, che emergono dalle ombre che le circondano, contribuiscono a dare a questi quadri un effetto etereo. Il piú fantasioso e poetico artista della sua generazione a Bologna, rimase, com'era da aspettarsi, una figura isolata, e ancora oggi la sua opera è quasi sconosciuta[11].

Nello stesso periodo Ferrara può vantare due artisti di primo piano, lo Scarsellino[12] (1551-1620) e Carlo Bonone (1569-1632). Il primo appartiene essenzialmente al tardo XVI secolo, ma nei suoi piccoli paesaggi dai temi sacri o profani, egli unisce la tecnica brillante della pittura veneziana e il colore di Jacopo Bassano con la tradizione di Dosso Dossi. In tal modo egli divenne un importante anello di congiunzione con i primi pittori di paesaggio del XVII secolo, ed il suo influsso su di un maestro emiliano come il Mastelletta è probabilmente

maggiore di quanto ci si renda conto attualmente. In Carlo Bonone, Ferrara ebbe un pittore del primo Seicento, il quale nel suo miglior periodo dopo il 1610 dimostra strette affinità con Schedoni. Sebbene non tralasciasse la tradizione locale proveniente dal Dossi, né trascurasse ciò che aveva imparato dal Veronese, egli assorbí in pieno le nuove tendenze che venivano da Lodovico Carracci. Nel suo affresco, nell'abside di Santa Maria in Vado, dipingendo La glorificazione del nome di Dio (1617-1620) egli si basò sul Correggio, senza però andare nell'unificazione col barocco fino al punto a cui giunse Lanfranco a Roma. Parallelamente agli eventi nella vicina Bologna, il suo declino incomincia durante gli anni venti. Nelle sue due opere datate nella Galleria di Modena, Il miracolo del pozzo (1624-26) e La Sacra famiglia con santi (1626) egli esplica un eclettismo provinciale seguendo in un caso il Guercino e nell'altro il Veronese. Il suo ultimo quadro, Le nozze di Cana (Ferrara) del 1632, dimostra, e ciò non sorprende, che ritornò a un tardo manierismo tipicamente ferrarese.

Bartolomeo Schedoni (1570-1615)[13] è nella sua ultima fase certamente un artista di maggior calibro. Egli nacque a Modena e lavorò per la massima parte a Parma, dove morí. I suoi affreschi nel municipio di Modena del 1606-607 sono ancora di stile eminentemente manierista quanto alla dipendenza da Niccolò dell'Abate, sebbene il suo stile sia già piú scorrevole. Ma a partire da circa il 1610 c'è quasi una rottura completa con lo stile di prima. Quadri notevolmente originali, come La carità cristiana del 1611 a Napoli e Le tre Marie al sepolcro del 1614 e La deposizione dello stesso periodo, entrambi a Parma e l'incompiuto San Sebastiano vegliato dalle sante donne (Napoli) dimostrano che fu il Correggio a fornirgli l'ispirazione per questo nuovo stile. Stile caratterizzato dalla intensità e dalla espressione particolarmente distaccata e da un uso emotivo di zone di giallo

e di azzurro brillanti che hanno un aspetto quasi di superficie metallica. La sua gamma coloristica, però, è assai lontana da quella dei manieristi, poiché egli si limita a pochi toni straordinariamente vivaci. L'avere trattato temi con figure delle classi piú basse, in quadri come La carità, è probabilmente una conseguenza dell'esperienza del Caravaggio o dei suoi seguaci. È una indicazione nello stesso senso il fatto che Schedoni spesso colloca le sue figure davanti a uno sfondo neutro. Ma com'è diverso il risultato da quello del Caravaggio. Nel caso dello Schedoni c'è un forte contrasto fra il fondo scuro e le figure che splendono come gioielli preziosi[14].

Appare da questo panorama che i maestri emiliani dipendevano piú da Lodovico che da qualsiasi altra personalità, ma è anche evidente che lo stile di tele di misura fuori del comune di artisti come il Tiarini, lo Spada e il Mastelletta con i numerosi episodi narrativi, le figure massicce e le pose accademiche studiate, non confluirono nella vasta corrente del successivo sviluppo. Solo dello Schedoni, il maestro ovviamente meno legato alla tradizione del Carracci, si può dire che ebbe un influsso duraturo, per l'impressione riportata dal giovane Lanfranco.

FIRENZE E SIENA.

Si è già accennato come il ruolo di Firenze nella storia della pittura del Seicento sia stato limitato in maniera deludente, ma non inaspettata. Non un singolo artista veramente grande vi fiorí in questo periodo. Piú o meno, i Fiorentini rimasero legati alla loro tradizione di arte disegnativa e i loro tentativi di adeguarsi all'uso del colore dell'Italia settentrionale furono spesso esitanti e inconsistenti. Inoltre, né l'emotività del Barocci né il dramma e l'impetuosità del Lanfranco e del giovane

Guercino erano adatti all'educazione e al temperamento toscani. Le narrazioni sobrie e misurate (chiostro di San Marco, 1602) di Bernardino Poccetti (1548-1612) rappresentarono lo stile accettato e artisti come Domenico Cresti, detto il Passignano (1558/60-1638) rimasero fedeli a questo stile ancora avanti nel XVII secolo. Il Passignano fece tuttavia delle concessioni al colore veneziano e i suoi quadri tendono a mostrare una tavolozza piú ricca e piú calda di quelle dei suoi contemporanei. Analogamente, Santi di Tito (1536-1603) addolcí il suo stile verso la fine della carriera, ma i suoi quadri, sebbene spesso semplici e attraenti, mancavano di vigore e di tensione e non furono mai destinati a trasmettere nuova vita. Questo stile fu continuato anacronisticamente dal fedele allievo di Tito, Agostino Ciampelli (c. 1568-1630, non c. 1575-1642)[15]. È probabile che il veronese Jacopo Ligozzi (1547-1626)[16], che trascorse la maggior parte della vita a Firenze, abbia contribuito a imporre i precetti cromatici del Nord agli artisti della città d'adozione.

Un pittore di considerevole fascino, che merita una particolare menzione, è Jacopo di Chimenti da Empoli (1551/54-1640). Egli iniziò nello studio del Poccetti con una marcata tendenza verso Andrea del Sarto e il Pontormo, ma lo stile che egli elaborò nella seconda e terza decade del nuovo secolo è una particolare combinazione del manierismo fiorentino piú vecchio e di una gamma coloristica ricca, precisa e sofisticata nella quale predomina il giallo. Davanti a un quadro come la Susanna del 1600 (Vienna) a Venturi venne in mente la tavolozza sviluppata piú tardi da Zurbarán e qualità coloristiche simili si possono trovare nelle sue rare e attraenti nature morte[17] nelle quali la disposizione deriva dalla tradizione nordica.

L'artista fiorentino di gran lunga piú eminente della sua generazione è Ludovico Cardi, detto il Cigoli

(1559-1613). Architetto di fama e intimo amico di Galilei[18], egli andò piú avanti di tutti i fiorentini suoi contemporanei sulla via di un vero stile barocco. All'inizio egli accettò il manierismo del suo maestro, Alessandro Allori. Ma a una data relativamente prossima egli cambiò, sotto l'influsso del Barocci (Baldinucci). Nel suo Martirio di santo Stefano del 1587 (Firenze, Accademia) l'influsso del Veronese è chiaro ed evidente, mentre una delle piú progressiste tra le opere giovanili, L'ultima cena del 1591 (Empoli, Collegiata), lo rivela coloristicamente, ma non formalmente, legato al Tintoretto. La chiarezza, immediatezza e semplicità di interpretazione dell'avvenimento, dimostrano che era quasi al livello delle opere dei Carracci nello stesso momento. In alcuni dei suoi ultimi lavori, come l'Ecce Homo (Palazzo Pitti) si troverà un fascino diretto tipicamente secentesco; in altri, come la famosa Estasi di san Francesco egli dà sfogo alla nuova emotività. Ciononostante egli di rado riuscí ad abbandonare completamente la sua eredità fiorentina. Egli andò a Roma nel 1604, ritornando a Firenze solo per brevi intervalli. La sua opera maggiore a Roma, gli affreschi nella cupola della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore (1610-1613), sono, nonostante la unificazione spaziale, meno progressisti di quanto possano apparire a prima vista. Nei suoi ultimi affreschi (1612), quelli di Cupido e Psiche nella Loggetta Rospigliosi (adesso Museo di Roma) egli accettò l'idioma carraccesco a tal punto, che essi furono una volta attribuiti al Lanfranco, come pure allo stesso Annibale.

Anche il migliore tra i seguaci del Cigoli, CristofanoAllori (1577-1621) e il fiammingo Giovanni Biliverti (1576-1644) aderirono a uno stile di transizione[19]. Piú importante di questi maestri è il loro contemporaneo Matteo Rosselli (1578-1650), un allievo del Passignano. Egli deve però la sua posizione, non alle qualità intrinseche come pittore, ma al fatto che fu il capo di una

scuola frequentata praticamente da tutti gli artisti fiorentini piú giovani[20].

Siena in questo periodo ebbe almeno un pittore degno di essere ricordato oltre i seguaci del Barocci, Ventura Salimbeni e Francesco Vanni già citati. Rutilio Manetti (1571-1639) allievo di Vanni, fu anch'egli influenzato dallo stile del Barocci, ma solo con la conversione al caravaggismo nella Morte del beato Antonio Patrizi, del 1616 (Sant'Agostino, Monticiano), egli emerge come artista notevole. Negli anni successivi le sue vigorose scene di genere ricordano il Manfredi e il Valentin e perfino i caravaggisti nordici. Dall'inizio del terzo decennio c'è un abbassamento di qualità, per esempio nel Sant'Eligio del 1631 a Siena; nella produzione piú tarda, in gran parte eseguita con l'aiuto degli allievi, l'energia ostentata durante i quindici anni precedenti si è esaurita[21].

Lo stile narrativo popolare fiorentino del tipo Poccetti-Passignano, che fu adottato dal Manetti all'inizio della sua carriera, fu un successo non solo a Roma, ma anche al Nord, soprattutto in Liguria e in Lombardia. Tuttavia, non fu impiegato ovunque allo stesso modo. Mentre a Genova fu importato direttamente senza variazioni, a Milano fu mescolato con nuove tendenze nel tentativo di dar vita a uno stile veramente «indigeno».

MILANO.

La pittura del Seicento a Milano si sviluppò all'ombra del grande controriformatore san Carlo Borromeo (morto nel 1584) del quale abbiamo parlato nel primo capitolo. Il suo spirito religioso fu ravvivato dal nipote, l'arcivescovo Federico Borromeo. Fu lui che nel 1602 ordinò un ciclo di pitture per onorare la memoria di san Carlo. Queste grandi tele che rappresentano scene della

sua vita, raggiunsero il numero di oltre quaranta nel 1610, l'anno della canonizzazione del santo, comprendendo descrizioni dei suoi miracoli (l'intero ciclo nel duomo di Milano). Molti di questi quadri sono opera dei tre principali pittori milanesi del primo Seicento, Giulio Cesare Procaccini (1574-1625)[22], Giovanni Battista Crespi detto il Cerano (c. 1575-1632) e Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1573-1626)[23] e uno studio dei loro lavori dà la misura della «pittura storica» milanese di questo periodo; influssi veneziani (Veronese, Pordenone), fiorentini, emiliani (Tibaldi) e del manierismo nordico (ad es. Spranger) si sono sovrapposti su una base locale trasmessa da Gaudenzio Ferrari. In misura minore di Genova, Milano in questo momento storico fu il centro delle correnti che si incrociavano provenienti da sud, da est e da nord. Ma quest'arte milanese è notevole per una straordinaria intensità che ha profonde radici nello spirito della devozione popolare riassunta nelle chiese per i pellegrinaggi dei Sacri Monti della Lombardia. Esempio ne è anche il San Francesco in Estasi del Morazzone.

Il Cerano, nato a Novara, fu il piú enciclopedico talento del gruppo milanese. Architetto, scultore, scrittore e incisore, oltre alla sua principale vocazione come pittore egli divenne nel 1621 il primo direttore dell'accademia, appena fondata, di Federico Borromeo. In effetti la sua relazione con la famiglia Borromeo risale intorno al 1590 ed egli rimase in stretto contatto con essa fino alla fine della vita: non stupisce quindi che egli abbia avuto la parte del leone nei quadri del ciclo di San Carlo Borromeo. Nonostante il suo lungo soggiorno a Roma (1586-95), dimostra in modo caratteristico un forte legame con Gaudenzio[24], Tibaldi, e Barocci, come pure con i fiamminghi e anche con il piú vecchio manierismo toscano (Arcangelo Michele, Milano, Museo del Castello)[25]. Ma ben presto egli elaborò una formula

manierista sua personale (Santi Francescani, 1600, Berlino, distrutto) che è tanto distante dal formalismo del manierismo internazionale intorno al 1600, quanto dalla evidenza del nascente barocco. Una tensione spesso angosciosa e un misticismo quasi morboso improntano molte delle sue tele e la luce grigio-argentea e la gamma di toni chiari per cui egli è famoso, rafforzano la spiritualità della sua opera. Sebbene egli non abbia mai abbandonato il suo manierismo mistico, come si vede in uno dei suoi quadri piú grandi, Il battesimo di sant'Agostino del 1618, in San Marco a Milano, e sebbene non si possa ricostruire uno sviluppo lineare del suo stile, egli produsse però durante la seconda decade composizioni di una impressionante semplicità, come La Vergine del Rosario nell'Accademia di Brera e La Vergine col Bambino e san Bruno e san Carlo nella Certosa di Pavia, tutti e due circa del 1615, nei quali egli umanizzò l'esperienza religiosa ricorrendo alla piú vecchia tradizione milanese. Pochi quadri sono conosciuti dell'ultimo periodo del Cerano. Nel 1629 egli fu nominato capo dei lavori di scultura del duomo di Milano e da questo periodo datano i *modelli* monocromi straordinariamente concisi per le sculture sopra le porte della facciata (Museo dell'Opera del duomo) che furono tradotti in fiacchi rilievi marmorei da G. A. Biffi, G. P. Lasagni e Gaspare Vismara[26].

Come il Cerano, il Morazzone era stato da giovane a Roma (c. 1592-98), e alcuni dei suoi lavori nella Città eterna possono ancora essere visti *in situ* (affreschi in San Silvestro in Capite). Ma lo stile del Morazzone si formò, forse ancora piú radicalmente di quello del Cerano, su Gaudenzio Ferrari. Di ritorno a casa egli debuttò come pittore di affreschi nella Cappella del Rosario in San Vittore a Varese(1599 e 1615-17). Seguirono dei grandi affreschi a Rho (c. 1602-604) e nella cappella dell'Ascesa al Calvario del Sacro Monte di Varallo (1605). Negli affreschi della Cappella della Flagellazio-

ne del Sacro Monte vicino a Varese (1608-609) e nella cappella dell'Ecce Homo a Varallo (1609-13), si sviluppa pienamente lo stile caratteristico del Morazzone. Nel 1614 egli finí gli affreschi della cappella della Condanna a morte, a Varallo e fra il 1616 e il 1620 eseguí quelli della cappella della Porziuncola, del Sacro Monte a Orta[27]. È evidente che il Morazzone, come il suo contemporaneo Antonio d'Enrico, detto Tanzio da Varallo (1574/80-1635) era completamente immerso nella tradizione di queste imprese collettive, nelle quali si risuscitava lo spirito dei miracoli medievali e alla cui decorazione collaborò un'intera armata di artisti e artigiani fra il XVI e XVIII secolo[28]. La reputazione del Morazzone come pittore di affreschi, saldamente fondata nelle opere eseguite nei santuari, gli aprí altre grandi opportunità. Nel 1620 egli dipinse una cappella in San Gaudenzio a Novara e nel 1625, poco prima della morte, egli iniziò la decorazione della cupola del duomo di Piacenza, la maggior parte della quale fu portata a termine dal Guercino. Il Morazzone in quanto maestro del grande affresco decorativo andò piú avanti dei suoi contemporanei milanesi nel diffondere il tipo di realismo popolare che fu parte integrante dell'arte dei Santuari. Ma che le intenzioni del Morazzone, del Cerano e del Procaccini non distassero troppo fra loro è dimostrato dal famoso «quadro dei tre maestri», Il martirio delle sante Rufina e Seconda a Brera, del 1620 circa[29].

La Santa Rufina dipinta da Giulio Cesare Procaccini nella metà inferiore destra, reca il segno di uno stile prezioso e di una pietà bigotta molto diversa da quella dei suoi collaboratori. Fratello piú dotato del piú anziano Camillo (c. 1560-1629), Giulio Cesare si era trasferito con la sua famiglia da Bologna a Milano intorno al 1590; ma se qualche traccia della sua educazione bolognese si rivela nella sua opera, tale traccia risale al piú

antico manierismo bolognese piuttosto che a un influsso da parte dei Carracci. A Milano egli iniziò come scultore con i rilievi per la facciata dei Santi Nazaro e Celso (1597-1601)[30], e uno stile statuario è evidente nei suoi dipinti durante i primi due decenni. A parte i suoi contatti con il Morazzone e il Cerano, gli stadi importanti della sua carriera sono indicati dal rinnovato interesse per la scultura dopo il 1610, dalla sua permanenza a Modena fra il 1613 e il 1616, dove dipinse la Circoncisione (Galleria Estense) e il suo soggiorno a Genova nel 1618. Dopo Modena egli fu alla mercè del Correggio e dei suoi seguaci parmensi, soprattutto del Parmigianino, come testimoniano il suo Matrimonio di santa Caterina (Brera) e la Maria Maddalena (Brera). Genova lo mise a contatto con Rubens e le ripercussioni sul suo stile sono facilmente rintracciabili in opere come La Deposizione, della Collezione Fassati, Milano, e la Giuditta e Oloferne del Museo del Castello.

Una parola va detta su Tanzio, il piú violento, teso, e capriccioso di questo gruppo di artisti milanesi. È ora quasi certo che egli fu a Roma in un periodo fra il 1610 ed il 1615 e l'influsso del caravaggismo si sente immediatamente nella Circoncisione di Fara San Martino (chiesa parrocchiale) e La Vergine con santi nella Collegiata di Pescocostanzo (Abruzzi), opere che appaiono deliberatamente arcaicizzanti e rozze[31]. Gli importanti affreschi di Varallo, come quelli nella chiesa della Pace a Milano[32], lo mostrano ritornato alle tradizioni locali, al Cerano ed ai Veneziani; ciononostante, il caravaggismo mantenne la presa su di lui, come attestano quadri piú tardi, fra i quali il Davide dall'aspetto ossessionante, con l'enorme lucida spada e la quasi oscena testa di Golia (Varallo, Pinacoteca) e la piú straordinaria Battaglia di Sennacherib (1627-29, Novara, San Gaudenzio, bozzetto nel Museo Civico), dove un realismo senza compromessi si tramuta in un dramma spettrale con

figure spaventosamente deformate che sembrano pietrificate per l'eternità[33].

Ai nomi di questi artisti si deve aggiungere quello del piú giovane Daniele Crespi (c. 1598-1630), un prodigioso lavoratore con derivazioni soprattutto dal Cerano e dal Procaccini, ma il suo primo lavoro ce lo mostra assistente di Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo (1565-1630)[34] negli affreschi della cupola di San Vittore a Milano. Nelle sue opere migliori Daniele uní un rigoroso realismo severo e un uso parsimonioso di mezzi pittorici con una sincerità di espressione completamente in accordo con il clima religioso di Milano. La sua famosa Cena di San Carlo Borromeo (Milano, chiesa della Passione, c. 1628) si avvicina allo spirito dell'austera devozione del santo piú di ogni altro quadro del periodo ed è, per giunta, espresso senza ricorrere ai consueti sostegni religiosi e compositivi dai quali i tre principali promotori del primo Seicento milanese non riuscirono mai a staccarsi completamente. Ci si è domandato se Daniele fosse legato all'opera contemporanea dello Zurbarán. Sia che la risposta sia positiva o negativa, egli certamente fu impressionato da Rubens e Van Dyck, come rivela la sua opera principale, il ciclo di affreschi alla Certosa di Garegnano (1629). Un ciclo simile dipinto alla Certosa di Pavia nell'anno della sua morte va considerato come molto inferiore. La peste del 1630 interruppe prematuramente la carriera di Daniele. Questo avvenimento, immortalato dal Manzoni, segnò a tutti i riguardi la fine della prima e piú grande fase della pittura del Seicento milanese.

GENOVA.

Mentre il piú importante periodo della pittura milanese era terminato intorno al 1630, una secentesca scuo-

la locale iniziò a Genova un po' piú tardi, ma fiorí per cento anni. Durante il XVII secolo l'antica repubblica marinara ebbe una classe dominante immensamente ricca che si era fatti i soldi per lo piú con operazioni di banca in tutto il mondo, e il carattere internazionale delle sue imprese si riflette anche nel campo artistico. È vero che alla fine del secolo precedente Genova aveva posseduto in Luca Cambiaso (1527-85) un grande artista indigeno. Capace di lavorare su vastissima scala, il suo influsso rimase una forza vitale avanti nel Seicento, e fra i suoi seguaci si devono citare Lazzaro Tavarone (1556-1641), Battista Castello (1547-1637) e suo fratello Bernardo (1557-1629). Ma non furono questi molto ricercati modesti manieristi a produrre la fioritura dell'arte genovese del XVII secolo. Genova assunse importanza come centro di ritrovo di artisti provenienti da regioni diverse. C'era un gruppo toscano al quale appartennero il senese Pietro Sorri (1556-1622), Francesco Vanni e Ventura Salimbeni. Aurelio Lomi (1556-1622) da Pisa, fu a Genova fra il 1597 ed il 1604 e Giovanni Battista Paggi (1554-1627), un genovese che aveva lavorato a Firenze con il Cigoli, portò lo stile di quest'ultimo nella sua città natia. Secondo i loro studi e le loro tradizioni, questi artisti rappresentano nell'insieme un elemento abbastanza reazionario. Piú vitale fu il contatto con la progressista scuola milanese e l'influsso di Giulio Cesare Procaccini, che lavorò a Genova nel 1618, fu certamente grande. Di uguale, e persino maggiore importanza per il futuro della pittura genovese furono i fiamminghi. Essi da tempo consideravano Genova un posto adatto per tentare fortuna e opere di artisti come Pieter Aertsen vi venivano già collezionate alla fine del XVI secolo. Snyders fu probabilmente a Genova nel 1608 e piú tardi Cornelis de Wael (1592-1667) divenne cittadino onorario e capo della colonia fiamminga[35]. I loro quadri di genere e di animali formano un importante

legame con la piú grande figura di G. Benedetto Castiglione, e in questo contesto Jan Roos (italianizzato in Giovanni Rosa) va almeno citato. Ma i nomi di tutti questi fiamminghi sono minimizzati da quello di Rubens la cui permanenza nella città nel 1607 (Circoncisione, Sant'Ambrogio) e l'invio nel 1620 del Miracolo di sant'Ignazio (Sant'Ambrogio), furono decisivi quanto i soggiorni di Van Dyck nel 1621-22 e 1626-27. Caravaggio, a Genova per un breve periodo nel 1605, non lasciò, pare, alcuna profonda impressione sul momento. Il caravaggismo però si fece strada per mezzo di Orazio Gentileschi e di Vouet che furono a Genova all'inizio degli anni venti. Infine non dobbiamo dimenticare che i genovesi apprezzavano l'arte del Barocci e dei bolognesi. La Crocefissione del primo per la Cattedrale, fu dipinta nel 1595; e quadri del Domenichino, Albani, Reni[36] e altri, giunsero a Genova molto presto. L'impressione che Velázquez fece a Genova all'epoca della sua visita nel 1629 sembra valga la pena di essere studiata. Si può quindi constatare come nei primi decenni del XVII secolo Genova fosse in attivo contatto con tutte le maggiori correnti artistiche italiane e straniere.

Lo sviluppo dei pittori nativi genovesi dell'inizio del XVII secolo, Bernardo Strozzi (1581-1644), Andrea Ansaldo (1584-1638), Domenico Fiasella, detto il Sarzana (1589-1669), Luciano Borzone (1590-1645) e Gioacchino Assereto (1600-49) segue un corso pressoché parallelo. Essi iniziano abbastanza tradizionalmente: Fiasella e Strozzi derivano da Lomi, Paggi e Sorri; Ansaldo dal mediocre Orazio Cambiaso, figlio di Luca; e Assereto dall'Ansaldo. Intorno al 1620 questi artisti mostrano influssi della scuola milanese e solo Fiasella, che aveva lavorato a Roma dal 1607 al 1617 è veramente dominato dai caravaggisti[37]. Nel corso della terza decade, tutti tentano di eliminare le ultime vestigia del manierismo e si volgono verso uno stile piú libero e

naturalistico, in gran parte sotto l'influsso di Rubens e Van Dyck. Si deve dire però che, poiché manca una documentazione monografica, né Borzone né Ansaldo e Fiasella sono personalità chiaramente definite: sembrerebbe che il prolifico Fiasella, il quale visse piú a lungo e fu molto di moda presso l'aristocrazia genovese, debba essere considerato il meno interessante e originale di questo gruppo di artisti. Invece Assereto, grazie allo studio fondamentale del Longhi, è diventato per noi una personalità artistica dai contorni netti[38]. Nelle opere posteriori al 1630, per esempio, nel Martirio di san Bartolomeo a Genova o nel Giobbe deriso a Budapest, egli raggiunse una unità di composizione e una completa libertà di esecuzione che lo mette quasi al livello di Strozzi nel suo periodo veneziano.

Il genio di questa generazione, che sorpassò tutti i suoi contemporanei, fu Bernardo Strozzi. Il suo primo stile, dagli inizi «toscani», ai tentennamenti fra il Veronese, Caravaggio e i fiamminghi, non è ancora sufficientemente chiarito[39]. Nel 1598 egli si fece frate cappuccino, ma nel 1610 gli fu permesso di lasciare il convento. Fra il 1614 ed il 1621 egli lavorò come ingegnere nella sua città natia e dal 1623 al 1625 dipinse gli affreschi nel Palazzo Carpanetto a San Pier d'Arena. Imprigionato dal suo Ordine, egli andò, dopo essere stato rilasciato nel 1630 a Venezia, dove visse fino alla morte nel 1644. Rimandiamo l'esame della sua opera dato che il suo grande periodo veneziano appartiene a un capitolo successivo.

VENEZIA.

Nei centri minori dell'Italia settentrionale, uno stile tardo manieristico dominò praticamente per tutta la prima metà del XVII secolo. Questo fu dovuto in primo

luogo alla influente posizione di Venezia, dove occupavano i primi posti tre eclettici artisti, cioè Jacopo Negretti, detto Palma il Giovane (1544-1628), Domenico Tintoretto (1560-1635) e Alessandro Varotari, detto il Padovanino (1588-1648). Domenico Tintoretto continuò lo stile del padre con una forte impronta dell'influsso del Bassano; il Padovanino nei suoi quadri migliori tentò non senza successo di riprendere qualcosa dello spirito del primo periodo del Tiziano; Palma il Giovane, basandosi su un miscuglio del tardo Tiziano e Tintoretto, fu il piú fertile e ricercato ma anche il piú monotono dei tre[40]. Cosa abbastanza strana, questi maestri non capivano le qualità potenziali della pennellata carica. Di regola le loro tele sono coloristicamente monotone, mancano assolutamente di quelle stimolanti qualità superficiali che avevano invece i grandi pittori cinquecenteschi[41]. Profondamente influenzati da questi artisti f aciloni, i loro contemporanei sulla Terraferma, a Verona, Bergamo e Brescia testimoniano della popolarità di ciò che allora era divenuto uno stile moribondo. Era, infatti, la degenerazione della grande tradizione veneziana a Venezia stessa, mentre Roma si elevava a centro dell'arte progressista, che fissò il modello della pittura del XVII secolo per tutta l'Italia.

Nel 1630 probabilmente pochi veneziani s'accorsero che vi erano fra loro due giovani artisti i quali avevano svegliato la pittura dal suo «sonno eclettico». Essi non erano veneziani di nascita, né avevano mai avuto incarichi importanti nella città nella quale si erano stabiliti. Giovanni Lys venne in Italia intorno al 1620 e nel 1621 era a Venezia. Nello stesso anno Domenico Fetti ebbe il primo contatto con Venezia. Entrambi questi artisti eccelsero in quadri da cavalletto ed entrambi morirono giovani. Ognuno di loro elaborò uno stile nel quale la vivace pennellata era di importanza dominante, e con questo mezzo essi rinvigorirono il colore veneziano e

divennero gli esponenti delle tendenze piú avanzate. Essi sono i veri eredi della tradizione coloristica veneziana; con la loro ricca, calda e luminosa tavolozza e la loro pennellata carica essi sono tanto lontani dal tenebroso del Caravaggio quanto dal classicismo dei Bolognesi. Lys nacque a Oldenburg nel Nord della Germania intorno al 1597 e Fetti a Roma nel 1589. Fetti morí all'età di trentaquattro anni nel 1623; Lys era ancora piú giovane quando fu stroncato dalla peste veneziana del 1629-30. Pertanto la loro opera è limitata e il loro influsso, sebbene considerevole – particolarmente per lo Strozzi – non deve essere sopravalutato.

Il primo maestro del Fetti fu il Cigoli, dopo che quest'ultimo venne a Roma nel 1604; ma per quanto la loro amicizia rimanesse stretta fino al 1613, nessuna traccia dello stile transitorio del Cigoli può essere scoperta nell'opera del Fetti. Infatti, a Roma Fetti deve aver sentito l'influsso, se non di Caravaggio in persona, comunque di quei seguaci come il Borgianni e il Saraceni che si sentivano piú attratti verso il colore veneziano. Non si sa molto del periodo romano del Fetti, ma deve essere stato in quell'ambiente che sviluppò il suo gusto per il genere popolare. Nello stesso tempo egli deve essere rimasto profondamente colpito dall'arte del Rubens, di cui adottò il rosso e il blu trasparenti come toni superficiali. Quando nel 1613 egli andò a Mantova come pittore di corte del duca Ferdinando, egli si trovò di nuovo all'ombra di Rubens, ma mentre lavorava là, egli divenne sempre piú dipendente dall'arte veneziana, particolarmente del Tiziano e del Tintoretto. Fetti non era un maestro capace di lavorare su vasta scala e sotto un certo aspetto le pitture ufficiali che egli doveva eseguire al servizio del duca probabilmente non gli erano congeniali. A parte l'affresco della Trinità nell'abside della Cattedrale, ora attribuito a Ippolito Andreasi (1548-1608)[42], la piú cospicua di queste commissioni, fu Il

miracolo dei pani e dei pesci (Mantova, Palazzo Ducale) dove l'intricata composizione con le molteplici figure di grandi dimensioni è inferiore all'alto livello raggiunto in molti brani pittorici. Le opere giovanili del Fetti sono piuttosto scure, ma lentamente la sua tavolozza si rischiara, mentre intensifica il disegno di superficie lavorando separatamente con colori complementari[43]. Solo dopo il trasferimento a Venezia nel 1622[44] e durante il breve periodo di vita che gli restava, egli fu in grado di dedicarsi completamente a piccoli quadri da cavalletto. Queste opere di dimensioni ridotte, molte delle quali illustrano parabole situate in ambienti casalinghi, devono aver attratto lo stesso pubblico delle Bambocciate a Roma, e le numerose ripetizioni degli stessi soggetti per mano dell'artista stesso ne attestano la popolarità[45]. Fu in questi quadri dalle superfici indefinite e scialbe punteggiate da rapidi colpi di pennello che dànno un effetto di luce vibrante, che il Fetti impartí un carattere marcatamente settecentesco alla tradizione pittorica di Venezia. Uno stadio decisamente nuovo nella storia dell'arte è raggiunto a questo punto.

Per quanto Fetti stesso sia andato molto avanti nell'abbandonare le convenzioni stabilite della pittura, fu Lys che fece un passo al di là di Fetti: la sua opera apre una prospettiva sul futuro della pittura europea. Lys aveva iniziato la sua carriera intorno al 1615 ad Anversa e Haarlem, dove venne a contatto con gli ambienti di pittori locali in particolare Hals e Jordaens. A Venezia egli divenne amico del Fetti, e, dopo la morte di questi, del francese Nicolas Regnier (c. 1590-1667), un seguace del Caravaggio a Roma che si trasferí a Venezia nel 1627. Solo uno dei quadri del Lys è datato, Il Cristo sul Monte degli Olivi (Zurigo, collezione privata) e la data è stata letta sia 1628 che 1629. Del resto sembrerebbe che quanto piú egli stava lontano dall'Olanda tanto piú

si staccava dalla sua educazione nordica. Egli non solo escluse dal suo repertorio i tipi nordici alquanto rustici, ma fu incline a una sempre maggiore turbolenza e libertà di esecuzione. La sua evoluzione durante i pochi anni veneziani deve essere stata straordinariamente rapida. Un quadro come La caduta di Fetonte nella Collezione Denis Mahon, Londra[46], con la sua materia vellutata e un'intensità che può essere confrontata a quella di Rubens, deve datare intorno al 1625, giacché nonostante le sue mollezze è ancora relativamente saldo nella struttura. D'altra parte, quadri successivi come L'estasi di san Paolo (Berlino) o La visione di san Gerolamo (Venezia, San Nicolò da Tolentino) mostrano una scioltezza e una libertà ed una disintegrazione pittorica della forma che ricorda perfino le opere di Guardi[47].

CONCLUSIONE.

Il lettore potrà chiedersi quale pittura in complesso emerge da questa rapida scorsa. Quasi tutti gli artisti nominati in questo e nei precedenti capitoli sono nati fra il 1560 e il 1590. La maggior parte di essi incominciò a studiare con un tardo-manierista e conservò per tutta la vita tracce di manierismo in grado maggiore o minore. Solo i piú giovani, nati dopo il 1590, che furono inclusi qui perché come Lys e Fetti, morirono in giovane età, crebbero in un'atmosfera postmanierista o riuscirono ad annullare completamente l'eredità manierista. In maggioranza maturarono dopo il 1600 e dipinsero le loro opere principali dopo il 1610. Ciò che crea un legame comune fra tutti questi maestri provinciali è uno spirito di profonda e sincera devozione. Visti sotto questa luce, un Tiarini, uno Schedoni, un Cerano e un Cigoli appartengono piú strettamente l'uno all'altro di quanto non si ritenga in genere. A questo livello conta ben

poco se uno rimase piú a lungo di un altro, o con maggiore insistenza attaccato alle convenzioni manieristiche, perché tutti ugualmente sono divisi da un profondo abisso dal facile manierismo internazionale del tardo Cinquecento e tutti, in un modo o in un altro, si rifanno ai grandi maestri del Rinascimento e alla prima generazione dei manieristi nella ricerca di una guida verso un'arte veramente emotiva. Sarebbe perciò altrettanto errato sottovalutare il carattere rivoluzionario del loro stile e considerarlo semplicemente, come si fa spesso, come un tipo specifico di tardo manierismo, quanto mettere troppo in rilievo la sua continuità nel barocco della metà del secolo. Gli inizi dello stile risalgono a Lodovico Carracci all'inizio degli anni novanta, e al Cigoli dello stesso periodo. Trova l'espressione piú intensa nelle opere del Caravaggio intorno al 1600; in complesso è l'idioma dei caravaggisti come Orazio Gentileschi, il Saraceni e il Borgianni, e dei maestri emiliani e milanesi, specialmente durante il secondo decennio; e, come è stato dimostrato piú volte in queste pagine, lentamente si esaurisce nel corso del terzo decennio.

È importante notare che quest'arte è piú forte, anzi nasce, nelle province, in un momento in cui l'atmosfera incominciava a cambiare a Roma. Ciò si rivela non solo nella Galleria Farnese, ma anche nell'opera religiosa di Annibale dopo il 1600, dove una studiata severità sostituisce una tensione emotiva. Nelle province, l'enorme intensità di questo stile, il complesso di gravità, solennità, eccitazione intellettuale ed effervescenza non potevano essere mantenute a lungo. Studiare ulteriormente le possibilità che si aprivano agli artisti grosso modo dall'inizio del pontificato di Urbano VIII in avanti, sarà il compito della seconda parte. Ma per intanto, il lettore può confrontare il cambiamento della temperie religiosa da un primo Strozzi «manierista» a un tardo Strozzi «barocco», un'esperienza rivelatrice che si può

ripetere centinaia di volte con artisti della generazione di cui ci siamo occupati.

Se fosse minimamente possibile associare un qualsiasi stile o maniera con lo spirito dei grandi riformatori, non si esiterebbe a collocare quest'arte fra circa il 1590 e il 1625/30 e, si sia o meno d'accordo, una cosa è certa che il periodo passato in rassegna porta il nome di «tardo manierismo» o «stile transitorio» o «primo barocco» solo in mancanza di meglio.

[1] Questo è, naturalmente, un giudizio *post festum*, guardando all'indietro dalla posizione barocca. Intorno al 1600, i pittori fiorentini erano energicamente attivi e la loro influenza in tutta Europa sulla formazione del manierismo internazionale non può essere sopravvalutata; cfr. F. ANTAL, *Zum Problem des Niederländischen Manierismus*, in «Kritische Berichte», I-II (1927-29).

[2] Per le date del Barocci, cfr. H. OLSEN, *Federico Barocci*, Copenhagen 1962, p. 20.

[3] A. EMILIANI, *Andrea Lilli*, in «Arte antica e moderna», I (1958), p. 65; G. SCAVIZZI, *Note sull'attività romana del Lilio e del Salimbeni*, in «Boll. d'arte», XLIV (1959), p. 33.

[4] P. A. RIEDL, *Zu Francesco Vanni und Ventura Salimbeni*, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz», IX (1950-60), pp. 60 e 221 (opere del Salimbeni, bibl. completa).

[5] W. FRIEDLÄNDER, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York 1957.

[6] Quando questo libro uscí per la prima volta (1958) la nostra conoscenza di questi artisti non era piú aumentata dopo *Die Barockmalerei in den romanischen Ländern*, pubblicato nel 1928. Ma, in connessione con l'esposizione a Bologna del 1959, la pittura del Seicento bolognese è stata intensamente studiata. Pertanto il catalogo (*Maestri della pittura del Seicento emiliano*, Bologna 1959) è indispensabile per questa parte. Cfr. anche la bibl. sotto la voce «artisti».

[7] A. GRAZIANI, in «Critica d'arte», IV (1939), p. 93, ha osservato che il Tiarini fu influenzato da Bartolomeo Cesi, il suo primo insegnante a Bologna (cfr. nota II).

[8] Per le date documentate di tutte le opere nella cappella di San Domenico, cfr. V. ALCE, in «Arte antica e moderna», I (1958), p. 394. A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, in «Paragone», XVII, n. 197 (1966), pp. 37

sgg., esamina le opere documentate del Tiarini a Parma dove lavorò dal 1626 in poi.

[9] L'ipotesi di J. Hess che lo Spada fosse a Roma tra il 1596 e il 1601-602 non è convincente («Commentari», V [1954], p. 281).

[10] Il Trionfo del Mastelletta, pubblicato da R. KULTZEN, in «Burl. Mag.», C (1958), p. 352, è un quadro giovanile dipinto sotto l'influenza di Polidoro da Caravaggio.

[11] Quattro artisti minori appartengono a questo contesto: Francesco Brizio (1574-1623) e Lorenzo Garbieri (1580-1654) , il primo soprattutto allievo di Agostino Carracci, il secondo uno stretto seguace di Lodovico; Lucio Massari (1569-1633), amico dell'Albani, che oscilla tra tendenze pittoriche che si rifanno al Parmigianino e un rigido classicismo legnoso (C. VOLPE, in «Paragone», VI [1955], n. 71, 3); e Francesco Gessi (1588-1649), il quale incominciò come seguace di Lodovico e poi si arrese al Reni. Per Massari, Garbieri e Brizio cfr. anche F. ARCANGELI, in «Arte antica e moderna», I (1958), pp. 236, 354. La decorazione ad affresco dell'oratorio di San Colombano a Bologna, dove dipinsero anche Albani, Reni, il Domenichino e il Galanino, è l'argomento principale di questo scritto, che contiene un importante contributo per chiarire la situazione bolognese intorno al 1600. Cfr. anche p. 48.

Sebbene non legato a questo gruppo di artisti, il nome di Bartolomeo Cesi (1556-1629) deve essere almeno citato. Manierista, estraneo alla cerchia dei Carracci, tuttavia nel suo capolavoro, la Vergine in gloria con santi, del 1595 (Bologna, San Giacomo Maggiore), raggiunse una posizione stilistica non lontana da quella di Lodovico. Le sue opere posteriori dimostrano una progressiva pietrificazione. La sua carriera è stata completamente ricostruita da Graziani nell'articolo cit. alla nota 7.

[12] M. A. NOVELLI, *Lo Scarsellino*, Bologna 1955, con bibl. completa.

[13] Per data e luogo di nascita esatti dello Schedoni, cfr. *Maestri della pittura del Seicento emiliano* cit., p. 204. Per il procedimento di Schedoni, cfr. R. KULTZEN, *Variationen über das Thema der heiligen Familie bei B. S.*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», XXI (1970), pp. 167 sgg.

[14] Giulio Cesare Amidano, che incominciò sotto l'influenza del Correggio e del Parmigianino, nelle sue opere piú tarde fu attratto dal fascino dello Schedoni.

[15] In questo contesto va citato Fabrizio Boschi (c. 1570-1642), il quale quasi mai lascia intravedere che la maggior parte della sua vita attiva appartenne al secolo XVII.

[16] M. BACCI, *Jacopo Ligozzi e la sua posizione nella pittura fiorentina*, in «Proporzioni», IV (1963), pp. 46-84. Trattazione monografica completa.

[17] S. BOTTARI, in «Arte antica e moderna», III (1960), p. 75.

[18] Cfr. E. PANOFSKY, *Galilei as a Critic of the Arts*, The Hague 1954, un articolo affascinante.

Per un'edizione completamente annotata delle lettere del Cigoli a Galilei, cfr. *Macchie di sole e pittura; carteggio L. Cigoli - C. Galilei, 1609-1613*, a cura di A. Matteoli, in «Bollettino dell'Accademia degli Eutelèti della città di San Miniato», XXII, n. s., n. 32 (San Miniato 1959).

La piú esauriente informazione sul Cigoli nel catalogo dell'esposizione del 1959 (cfr. bibl.); cfr, anche M. PITTALUGA, in «Burl. Mag.», CI (1959), p. 444.

Per interessante materiale su Sigismondo Coccapani, collaboratore del Cigoli, cfr. F. SRICCHIA, in «Proporzioni», IV (1963), p. 249.

[19] G. EWALD, in «Pantheon», XXIII (1965), pp. 302 sgg., esaminò, tra altri fiorentini, soprattutto l'Allori e il Biliverti, e pubblicò una vita di Biliverti scritta dal suo allievo, Francesco Bianchi.

[20] Per lo sviluppo della pittura fiorentina nella prima metà del secolo XVII, cfr. F. Sricchia (nota prec.); si vedano anche gli affreschi nelle sette stanze del Casino Mediceo, Via Cavour 63 (1621-1623), illustranti le gesta dei Medici, a cui collaborarono numerosi artisti; A. R. MASETTI, in «Critica d'arte», IX (1962), pp. 1-27, 77-109.

[21] Per un nuovo tentativo di definire l'evoluzione stilistica di Manetti, cfr. C. DAL BRAVO, in «Pantheon», XXIV (1966), pp. 43-51.

Francesco Rustici (morto nel 1626) da Pisa, che ebbe una grande reputazione ai suoi tempi, è ancora una personalità mal definita. Secondo C. Brandi (*R. Manetti*) egli seguí lo stile bolognese e in particolare quello del Reni. Una figura altrettanto problematica è il pisano Riminaldi (1586-1631); come si è visto nella esposizione *Caravaggio e i caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, 1970, egli fu un artista di notevole forza drammatica. Pietro Paolini (Lucca 1603-81), assai piú giovane, allievo del Caroselli a Roma, del quale molte opere ricordano R. Manetti, è stato di recente oggetto di qualche attenzione; cfr. A. MARABOTTINI MARABOTTI, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma 1963, III, p. 307; A. OTTANI, in «Arte antica e moderna», n. 21 (1963), p. 19.

[22] La data di nascita del Procaccini è tratta da un documento inedito scoperto da H. Bodmer.

[23] Per particolari sui due cicli, cfr. E. ARSLAN, *Le pitture nel Duomo di Milano*, Milano 1960, pp. 47, 63. - Cerano dipinse non meno di dieci tele e il Procaccini sei. M. ROSCI, in *Mostra del Cerano*, catalogo, Novara 1964, pp. 66, 71, afferma che il Cerano fu il genio inventivo di tutta la prima serie (diciannove bozzetti di sua mano nella Villa Borromeo d'Adda a Senago). Il contributo del Morazzone è anche problematico; sebbene il suo nome non compaia nei documenti, due quadri della

prima serie sono sempre stati attribuiti a lui; ancora su questo problema M. GREGORI, in *Il Morazzone*, catalogo, Milano 1962, pp. 7, 31.

[24] La forte nota gaudenziana nel Cerano giovane è stata messa in risalto da G. TESTORI, in «Paragone», VI (1955), n. 67.

[25] Cfr. *Mostra del manierismo piemontese...*, 1955; *Mostra del Cerano* cit., p. 46 (n. 24).

[26] I risultati esposti da N. Pevsner nel suo articolo d'avanguardia sul Cerano, pubblicato nel 1925, sono stati riveduti da G. A. DELL'ACQUA, in «L'arte», n. s. XIII (1942) e XIV (1943). Il catalogo del Rosci dell'esposizione del Cerano riassume l'intera ricerca (bibl. completa).

Per l'allievo del Cerano, Melchiorre Gherardini (1607-75), che viene sovente confuso con il suo maestro, cfr. S. MODENA, in «Arte lombarda», IV (1959), p. 109 e F. R. PESENTI, in «Pantheon», XXVI (1968), pp. 284 sgg.

[27] Per i suoi affreschi nella cappella di San Rocco in San Bartolomeo, Borgomanero (c. 1615-17) cfr. M. ROSCI, in «Boll. d'arte», XLIV (1959), p. 451; M. GREGORI, in *Il Morazzone* cit.,p. 60.

[28] Per i Sacri Monti cfr. oltre alla bibl., R. WITTKOWER, in «L'oeil», 1959.

[29] Dopo la monografia non critica di G. Nicodemi del 1927, le ricerche sul Morazzone fecero un passo avanti grazie a C. Baroni (1941, 1944), E. Zuppinger (1951), e M. Rosci (1959). L'esposizione molto completa del Morazzone, 1962, ha messo in chiaro molti problemi. L'eccellente catalogo di M. Gregori sostituisce tutti gli studi precedenti. Cfr. anche M. C. GATTI PERER, in «Arte lombarda», VII (1962), p. 153; M. VALSECCHI, in «Paragone», XXI, n. 243 (1970), pp. 12 sgg.

[30] Per documenti sulle prime opere cfr. S. VIGEZZI, in «Riv. d'arte», XV (1933), pp. 483 sgg. Questo e l'articolo di F. WITTGENS, *ibid.*, pp. 35 sgg., correggono alcune delle conclusioni dell'articolo fondamentale di N. Pevsner su G. C. Procaccini (*ibid.*, X [1929]).

[31] Su queste opere cfr. F. BOLOGNA, in «Paragone», IV (1953), n. 45.

[32] Cfr. W. ARSLAN, in «Phoebus», II (1948): Dopo questi articoli e l'esposizione del Caravaggio del 1951 e l'esposizione a Torino dei manieristi piemontesi e lombardi, del 1955, Tanzio incominciò a emergere come artista di notevole calibro. L'esposizione di Tanzio del 1959 (bibl.) raccolse la maggior parte delle sue opere note; cfr. il catalogo di G. TESTORI e M. ROSCI, in «Burl. Mag.», CII 1960), p. 31. In un articolo del 1967 M. Calvesi (cfr. bibl.) diede come probabile che Tanzio si trovasse a Napoli verso il 1610 e ritornasse al suo paese passando per la Puglia e forse per Venezia.

[33] Per la collaborazione di Tanzio con suo fratello, lo scultore Giovanni d'Enrico, cfr. A. M. BRIZIO, in *Pinacoteca di Varallo Sesia*, Varallo 1960, p. 19.

[34] Il Moncalvo, che lavorò soprattutto a Milano, Pavia, Torino,

Novara e piccole città del Piemonte, è un tipico «neocinquecentista», che, nonostante le sue numerose opere, può benissimo essere omesso da questa rassegna. Piú ampia analisi: V. MOCCAGATTA, in «Arte lombarda», VIII (1963), pp. 185-243. Cfr. anche A. GRISERI, in «Paragone», XV (1964), n. 173, p. 17.

[35] M. VAES, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», IV (1925).

[36] L'Assunzione del Reni del 1616-17 fu commissionata dal cardinale Durazzo.

[37] R. LONGHI, in «Proporzioni», I (1943), p. 53.

[38] In aggiunta all'articolo di Longhi in «Dedalo», VII (1926-27), cfr. DELOGU, in «Pinacotheca», I (1929); LONGHI, *ibid.;* MARCENARO, in «Emporium», CV (1947); GRASSI, in «Paragone», III (1952), n. 31; G. V. CASTELNOVI, in «Emporium», CXX (1954), p. 17.

[39] Dopo gli studi di GROSSO, in «Emporium», LVII (1923), e di LAZAREV, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», n. s. VI (1929), poche indagini sono state fatte sullo Strozzi giovane; ma Cfr. H. MACANDREW, in «Burl. Mag.»,CXIII (1971), pp. 4 sgg.

[40] Per questi e altri artisti attivi a Venezia nel primo quarto del secolo XVII - Scarsellino, Leandro Bassano, Sante Peranda, Matteo Ponzone e Pietro Damiani - cfr. il catalogo della mostra del Seicento a Venezia, 1959. Per Palma il Giovane cfr. anche V. MOSCHINI,in «Arte veneta», XII (1958), p. 97; G. GAMULIN, in «Arte antica e moderna», IV (1961), p. 259, che invita a una rivalutazione del periodo tardo di Palma. Per il Padovanino cfr. R. PALLUCCHINI, in «Arte veneta», XVI (1962), p 121.

Pallucchini (*ibid*., p. 126) annovera Saraceni, N. Regnier, J. Heintz e Vouet tra i rinnovatori dell'arte veneziana dopo, o persino prima, di Fetti, Lys e Strozzi. Questa opinione del grande intenditore dell'arte veneziana non si può accettare: primo, perché il periodo veneziano di questi quattro artisti è o contemporaneo o posteriore a quello di Fetti e Lys; e, secondo, nessuno di loro riprese e sviluppò la particolare tradizione coloristica veneziana. Per il Palma disegnatore, cfr. H. SCHWARZ, in *Master Drawings*, III, 1965, p. 158, e D. ROSAND, *ibid*., VIII (1970).

[41] La migliore messa a punto della situazione veneziana al passaggio dal XVI al XVII secolo è l'articolo di D. ROSAND, *The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition*, in «L'arte», nn. 11-12 (1970), pp. 5 sgg.

[42] Cfr. P. ASKEW, in «Art Bull.», L (1968), pp. 1-10.

[43] Cfr. J. WILDE, in «Jahrb. d. Kunsthist. S.», Wien, n. s. X (1936).

[44] P. MICHELINI, *Domenico Fetti a Venezia*, in «Arte veneta», IX (1955), p. 123. Qui anche la data esatta della morte del Fetti: 1623 (documento).

[45] La tesi inedita di Pamela Askew all'Università di Londra (1954) contiene un catalogo ragionato, completo e attendibile, delle opere del

Ferri. In parte pubblicato in una forma nuova con il titolo *The Parable Paintings of D. F*, in «Art Bull.», XLIII (1961).

[46] V. BLOCH, in «Burl. Mag.», XCII (1950), p. 278.

[47] Uno dei pochi veneziani di questo periodo che imparò la lezione da Vari Dyck fu Tiberio Tinelli (1586-1638), ma i suoi ritratti - che soprattutto gli dànno diritto alla fama - sono arcaicizzanti in confronto al suo modello. Cfr. A. MOSCHETTI, in «Burl. Mag.», LXXII (1938), p. 64; R. PALLUCCHINI, in «Arte veneta», XVI (1962), p. 126.

Dei tre pittori veronesi citati sopra (cap. IV, nota 17), Bassetti, Turchi e Ottino, il piú veneziano è certamente il Bassetti. Egli trascorse qualche tempo a Venezia prima di andare a Roma. Talvolta riuscí a produrre opere notevoli (Ritratto, Verona, Museo Civico), che testimoniano dei suoi legami con il Fetti.

Capitolo sesto

L'architettura e la scultura

L'ARCHITETTURA.

Roma: Carlo Maderno (1556-1629).

Nel primo capitolo fu abbozzato un vasto schema della situazione architettonica a Roma durante i primi anni del XVII secolo. Il carattere rivoluzionario dell'opera del Maderno è già stato descritto. Fu lui a rompere con il gusto austero dominante e sostituí il raffinato classicismo di un Ottaviano Mascherino e di un Flaminio Ponzio, con uno stile forte, virile e vigoroso che ancora una volta, dopo parecchie generazioni, ebbe notevoli pregi scultorei e chiaroscurali. Come tanti costruttori e architetti, Maderno proveniva dal Nord; era nato nel 1556 a Capolago sul lago di Lugano, andò a Roma prima del pontificato di Sisto V e insieme ai suoi quattro fratelli acquistò la cittadinanza romana nel 1588. Egli incominciò a lavorare in posizione subordinata con lo zio, Domenico Fontana. Dopo la partenza di quest'ultimo per Napoli, egli si mise in proprio e prima del 1600 si era fatto un nome. Ma il suo primo periodo e, in particolare, la sua relazione con Francesco da Volterra, rimane ancora da chiarire[1].

L'anno 1603 deve essere considerato una svolta nella carriera del Maderno: fu nominato «Architetto di San Pietro» e finí la facciata di Santa Susanna[2]. Per i «cogno-

scenti» questa facciata deve essere stata una rivelazione, proprio come la Galleria Farnese di Annibale Carracci o i quadri religiosi del Caravaggio. Infatti, con questo unico lavoro, la piú rilevante esecuzione del Maderno, l'architettura si mise al passo con gli avvenimenti rivoluzionari nella pittura. In contrasto con tante costruzioni manieristiche, il principio che governa questa struttura è facile da seguire: è basata su una concentrazione progressiva, di una chiarezza quasi matematica di intercolunni, ordini e decorazione verso il centro. La triplice proiezione del muro è coordinata con il numero degli spazi tra le colonne che sono saldamente racchiusi negli ordini; l'ampiezza di tali spazi aumenta verso il centro e la superficie del muro viene a poco a poco eliminata in un processo che capovolge lo spessore del muro, dai cartigli di foggia manieristica alle nicchie con figure e la porta d'entrata che riempie l'intero intercolunnio centrale. L'ordine superiore sotto il semplice frontone triangolare è concepito come una realizzazione piú leggera della fila inferiore, con pilastri che corrispondono alle mezze e tre quarti di colonne sottostanti. In questa facciata, le tradizioni dell'Italia settentrionale e quelle indigene di Roma sono perfettamente mescolate[3]. Il Maderno impartí un movimento chiaramente diretto e dinamico alla struttura, sia orizzontalmente sia verticalmente, nonostante questa sia costituita da singole unità. Né nella facciata di San Pietro, né in quella di Sant'Andrea della Valle – nella sua forma attuale opera principalmente di Carlo Rainaldi – il Maderno ottenne lo stesso grado di intensa vita dinamica e di logica integrazione. Né egli trovò molto spazio per sviluppare la sua individualità negli interni di Santa Maria della Vittoria e di Sant'Andrea della Valle. Ma la cupola di quest'ultima chiesa – la piú grande di Roma dopo quella di San Pietro – mostra il genio del Maderno nella luce migliore. Ovviamente derivante

dalla cupola di Michelangelo, è di una maestosa semplicità. In confronto alla cupola di San Pietro, il Maderno innalzò l'altezza del tamburo a spese della volta ed aumentò l'area riservata alle finestre, e questi cambiamenti preludono al posteriore sviluppo del barocco.

Lunghi periodi della sua vita attiva furono spesi al servizio di San Pietro, dove si trovò ad affrontare il non invidiabile compito di dover interferire con le intenzioni di Michelangelo. Il disegno della navata, che presentava immense difficoltà[5], dimostra che egli progettava con circospezione e tatto, desideroso di urtarsi il meno possibile, in tali circostanze, con l'eredità del grande maestro. Ma, naturalmente, la navata rovinava per sempre la vista della cupola dalla piazza, con conseguenze che si trascinarono fino ai nostri giorni. Per il disegno della facciata egli fu legato, piú di quanto ci si renda conto generalmente, dal sistema di Michelangelo del coro e dei transetti (che egli dovette continuare lungo l'esterno della navata) e, inoltre, dalle esigenze del rito della grande Loggia della Benedizione sopra il portico. Le proporzioni del disegno originale sono state rovinate dalla decisione papale del 1612, dopo che l'attuale facciata era finita, di aggiungere le torri, delle quali solo la sottostruttura – l'ultimo intercolunnio ad ogni estremità – erano costruite. Queste sembrano ora formare parte della facciata. Se la si guarda senza questi intercolunni la relazione, spesso criticata, fra la larghezza e l'altezza della facciata, è del tutto soddisfacente. Il fatto che il Maderno non abbia eretto le torri doveva avere ripercussioni, di cui si parlerà in un altro capitolo[6].

Come disegnatore di palazzi il Maderno è presente nella forma migliore nel Palazzo Mattei, iniziato nel 1598 e finito nel 1616[7]. La nobile, austera facciata di mattoni dimostra che egli padroneggiava la tradizione locale. Nel cortile egli si valse con intelligenza di antichi busti, statue e rilievi, e il rapporto con facciate

manieristiche, come quelle delle ville Medici e Borghese, è evidente. Ma lo scalone a quattro rampe decorato con stucchi raffinati è una innovazione a Roma.

Rimane da esaminare piú a fondo il massimo problema della carriera del Maderno, la sua parte nella progettazione di Palazzo Barberini. La storia del palazzo è, fino a un certo punto, ancora oscura, nonostante le numerose testimonianze letterarie, memoriali e disegni, e una grande quantità di documenti che permettono di seguirne davvero molto da vicino la costruzione[8]. Le date irrefutabili sono presto riportate. Nel 1625 il cardinale Francesco Barberini comperò da Alessandro Sforza Santafiora, duca di Segni, il Palazzo delle Quattro Fontane. Un anno piú tardi il cardinale Francesco regalò il palazzo al fratello Taddeo. Il papa Urbano VIII incaricò il Maderno di ridisegnare il palazzo esistente e di ingrandirlo. Il primo pagamento per le nuove fondamenta data dall'ottobre 1628. Il Maderno morí il 30 gennaio 1629 e il papa nominò il Bernini suo successore. Effettivamente il palazzo fu completato nel 1633, ma lavori secondari si trascinarono fino al 1638. È chiaro da questi dati che il Bernini (che era assistito dal Borromini) fu il responsabile di quasi tutta l'esecuzione.

Il progetto del Maderno è conservato in un disegno agli Uffizi che mostra una lunga facciata di diciannove intercolunni foggiati sul modello del Palazzo Farnese, e un'iscrizione spiega che il disegno doveva servire per tutti e quattro i lati del palazzo. In pratica, con alcune modificazioni poco importanti, fu usato per le attuali ali nord ed est[9]. A questo punto, in altre parole, il Maderno fece uno schema che corrispondeva grosso modo al tradizionale palazzo romano, consistente in un blocco con quattro lati uguali e un cortile ad arcate. Ma non è certo che questo sia stato l'ultimo progetto del Maderno. Nell'attuale palazzo, la cui pianta potrebbe essere paragonata a una *H*, il tradizionale cortile è abolito e

sostituito da un lungo cortile antistante al palazzo. La facciata principale consiste di sette intercolumni di arcate in tre piani, collegati al sistema completamente diverso delle ali aggettanti da un intercolumnio di transizione leggermente retrocesso da ogni lato. Chi fu il responsabile del cambiamento dalla forma del blocco tradizionale alla nuova pianta?

A prima vista, sembrerebbe che nulla di simile fosse mai stato costruito fino allora a Roma e, inoltre, poiché come palazzo tale struttura rimase isolata nell'ambiente romano, non ebbe seguito. Psicologicamente è comprensibile che si preferisca associare il cambiamento della pianta con il giovane genio che successe al Maderno piuttosto che con l'anziano maestro. Ma né la testimonianza esterna né quella interna sono a sostegno di questa tesi. In effetti, c'è l'inconfutabile documento a Vienna (Albertina) di un alzato incompiuto di metà della facciata (disegnato per il Maderno dal Borromini) che, tranne piccole differenze, corrisponde all'esecuzione. Se si considera il palazzo, come si dovrebbe, come una monumentale villa suburbana, la pianta perde gran parte del suo carattere rivoluzionario, e l'attribuirlo al Maderno quindi non ci stupirà piú.

Il vecchio Palazzo Sforza, che il Maderno doveva incorporare nel suo progetto, si ergeva su un terreno elevato sopra le rovine di un antico tempio[10]. Il palazzo dava sulla Piazza Barberini, ma non avrebbe mai potuto formare uno dei suoi lati. Né era possibile allineare la facciata ovest del nuovo palazzo con la Strada Felice (l'attuale Via Sistina). In altre parole, qualunque fosse il nuovo disegno, esso non poteva essere messo organicamente in relazione con le piú vicine vie. Ma un palazzo a forma di blocco, con cortile ad arcate, non può, però, essere dissociato dall'intimo rapporto con la facciata su strada. Era quindi quasi una conclusione scontata che la forma a blocco dovesse essere abbandonata

e sostituita con il tipo che divenne tradizionale per la villa suburbana dalla Farnesina del Peruzzi in poi e che, solo recentemente, Vasanzio aveva usato per la Villa Borghese. Inoltre il centro ad archi compresi tra intercolumni e ali sporgenti erano ben noti da costruzioni come il cortile del Palazzo Quirinale del Mascherino e la facciata sul giardino della Villa Mondragone[11]. Non c'è perciò alcuna ragione valida perché non si debba attribuire al Maderno il disegno definitivo del Palazzo Barberini: tutti gli elementi erano a portata di mano ed è la dimensione grandiosa piú del disegno in sé che gli dà il fastoso carattere barocco e lo colloca in una categoria a parte. È persino discutibile se il Bernini, datagli mano libera, sarebbe stato soddisfatto di disegnare tre ordini di arcate di valore quasi uguale.

D'altra parte è certo che modifiche al progetto del Maderno furono apportate sia all'esterno sia all'interno dopo che gli era successo il Bernini. Le celebri finestre della terza fila, collocate entro bordi di finte prospettive sono, comunque, del Maderno. L'espediente usato dal Maderno almeno in un'altra occasione[12], rendeva possibile ridurre la superficie apribile delle finestre; il che era necessario per ragioni di sistemazione interna. Si può supporre che anche l'arricchimento degli ordini – colonne incastrate nella seconda fila, pilastri accoppiati con due mezzi pilastri nella terza fila – venisse eseguito mentre Maderno era ancora vivo. Un'altra caratteristica esterna è degna di essere menzionata. Il pianterreno e il «piano nobile» delle ali lunghe sono articolati da strisce che incorniciano un espediente costantemente adoperato dagli architetti del tardo manierismo e anche dal Maderno[13]. Sebbene in modo piuttosto fuori dalla tradizione, il Borromini vi ritornò spesso. Non è, perciò, improbabile che fu idea del Borromini di articolare i muri disadorni del progetto del Maderno in questo modo. Fino a che punto l'organizzazione interna si sco-

sti da quella del Maderno è difficile determinare[14]. Per quanto riguarda i dettagli siamo su un terreno abbastanza saldo e il contributo del Bernini e del Borromini al disegno delle porte sarà discusso piú avanti. Ma l'ampio scalone con le quattro rampe che salgono lungo la tromba aperta quadrata tradizionalmente attribuito al Bernini, può darsi che sia del Maderno. È nuovo come il lungo porticato, l'enorme salone del piano nobile disposto ad angolo retto con la facciata, e il salone ovale comunicante con quello sul dietro. Si è portati a credere che il Bernini, assistito dal Borromini, abbia avuto qui mano piú libera che per l'esterno, ma al momento presente questi problemi sono ancora in sospeso, e non si possono mai risolvere in maniera soddisfacente.

Quando il Maderno morí aveva indirizzato l'architettura a Roma su strade completamente nuove. Egli aveva ripudiato d'autorità il facile manierismo accademico che era appartenuto alle sue prime impressioni romane, e, per quanto non rivoluzionario come il Borromini, egli lasciò dietro di sé, in gran parte guidato da Michelangelo, opere monumentali di tale solidità, serietà e importanza che fu ugualmente rispettato dai suoi grandi rivali Bernini e Borromini[15].

L'architettura fuori Roma.

Nell'Italia del Nord la storia architettonica della seconda metà del XVI secolo è dominata da una quantità di grandi maestri. I nomi di Palladio, Scamozzi, Sanmicheli, Galeazzo Alessi, Luca Cambiaso, Pellegrino Tibaldi e Ascanio Vittozzi, vengono subito alla mente. Viceversa, il primo quarto del XVII secolo non può vantare nomi dello stesso livello, con l'unica eccezione di F. M. Ricchino. In complesso, quello che fu detto di Roma, si applica anche al resto d'Italia; la reazione contro, la

piú stravagante applicazione dei principî manieristici, che aveva avuto inizio in genere verso la fine del XVI secolo, portò a un irrigidimento dello stile, cosicché sovente nei primi anni del nuovo secolo ci troviamo di fronte una forma austera di classicismo, che, però, era perfettamente d'accordo con le esigenze della Chiesa della controriforma. D'altra parte, anche gli architetti settentrionali di questo periodo trasformarono la loro ricca tradizione locale con piú fantasia dei romani. L'opera del Binago, del Magenta e del Ricchino è infinitamente piú interessante che la maggior parte di quanto Roma aveva da offrire e furono soprattutto questi che prepararono la posizione stilistica dell'alto barocco.

A Venezia, Vincenzo Scamozzi (1552-1616) rimase il massimo maestro dopo il cambio di secolo. È subito evidente che il suo asciutto tardo manierismo è la contropartita veneziana allo stile di Domenico Fontana e del piú anziano Martino Longhi a Roma. Cosí come la sua grande opera teorica, *L'idea dell'architettura universale* del 1615, con la sua struttura ieratica e la codificazione delle regole classiche, concludeva un'era passata piú che aprirne una nuova, cosí la sua architettura fu la piú forte barriera contro una tendenza verso principî barocchi in tutti i territori appartenenti a Venezia. Si dovrebbe confrontare il Palazzo Corner del Sansovino (1532) con il Palazzo Contarini dagli Scrigni dello Scamozzi del 1609[16] per rendersi pienamente conto come il classicismo lineare e accademico di quest'ultimo sia, per quanto concerne il volume plastico e il chiaroscuro, un deliberato passo indietro verso una posizione presansovinesca. Inoltre, per molti aspetti, l'architettura dello Scamozzi va considerata una revisione del suo maestro Palladio mediante un ritorno alle concezioni del Serlio. Il loro deliberato intellettualismo fa degli edifici dello Scamozzi i precursori del neo-classicismo settecentesco. La sua impronta speciale di frigido classicismo, una nota

tradizionale dell'arte veneziana, non andò persa con i suoi compatrioti e lasciò il segno per un lungo tempo a venire[17]. Ma nella generazione successiva il genio nascente di Baldassarre Longhena sostituí il fragile e lineare stile del suo maestro e riaffermò ancora una volta la vena piú vitale, esuberante, fantasiosa e pittorica della tradizione veneziana.

Perfino dove l'influsso dello Scamozzi non penetrò nella terraferma, alcuni architetti si volsero nella stessa direzione. Cosí Domenico Curtoni, allievo e nipote del Sanmicheli, iniziò nel 1609 l'imponente Palazzo della Gran Guardia a Verona, dove applicò con il massimo rigore i precetti del suo maestro liberandoli da qualsiasi reminiscenza di manierismo[18].

Milano, in particolare, divenne, alla svolta del secolo, la roccaforte di un classicismo senza compromessi. Fu probabilmente l'austero spirito di san Carlo Borromeo, piú della sua guida controriformistica per architetti, l'unico libro del genere[19] che forní la nota dominante per i maestri al servizio suo e di suo nipote. Il milanese Fabio Mangone (1587-1629), un allievo di Alessandro Bisnati fu l'uomo del cuore del cardinale Federico. Come segno del suo apprezzamento lo nominò nel 1620, professore di architettura alla Accademia Ambrosiana recentemente fondata. Per tutto il XVII secolo il duomo rimase il centro della vita artistica milanese e tutti gli artisti e architetti tentarono lí di arrampicarsi sulla scala del successo. Il Mangone raggiunse questa meta; nel 1617 egli successe al Bisnati come architetto del duomo e rimase in carica fino alla morte nel 1629. Assistito dal Ricchino, i portali furono eseguiti da lui durante quel periodo (con il Cerano incaricato della ricca decorazione), ma il suo austero progetto di tutta la facciata rimase sulla carta. La precedente attività del Mangone era legata con l'Ambrosiana (molto ricostruita), che Lelio Buzzi aveva iniziato. La facciata dell'originale ingresso

è caratteristica del suo rigoroso classicismo, come lo è il grande cortile del Collegio Elvetico (adesso Archivio di Stato) con le sue lunghe file di colonne doriche e ioniche in due ordini sotto trabeazioni diritte, iniziato nel 1608[20]. La sua facciata di Santa Maria Podone (iniziata nel 1626) con un portico a colonne inserito in un piú vasto motivo di tempio indica la conoscenza delle facciate delle chiese del Palladio, che egli trasformò e sottopose a una ancor piú severa disciplina classica. Cosí gli architetti milanesi ritornano attraverso Palladio all'antica architettura alla ricerca di simboli che fossero in rapporto con il rigoroso spirito riformistico che dominava la città[21].

Una nota diversa fu introdotta nell'architettura milanese da Lorenzo Binago (detto Biffi, 1554-1629)[22], un monaco barnabita che costruí Sant'Alessandro, una delle chiese piú importanti di Milano (iniziata nel 1601, ancora incompiuta nel 1661). L'architettura del Mangone è rigidamente milanese, ponendo il suggello, per cosí dire, sul manierismo accademico di Pellegrino Tibaldi. Il Binago, invece, creò un'opera che ha il suo posto in un contesto di tutta l'Italia. Come numerose altre grandi chiese di questo periodo, il disegno di Sant'Alessandro deriva dallo schema per San Pietro di Bramante-Michelangelo[23]. Per essere in grado di valutare la peculiarità dell'opera del Binago bisogna passare in rassegna alcuni dei piú importanti edifici di questo gruppo.

In ordine cronologico sono: il Gesú Nuovo a Napoli (Giuseppe Valeriani, 1584); Sant'Ambrogio a Genova (pure G. Valeriani, 1587)[24]; Sant'Alessandro a Milano; Santa Maria della Sanità, Napoli (Fra Nuvolo, 1602); il Duomo Nuovo a Brescia (G. B. Lantana, 1604); San Carlo ai Catinari a Roma (Rosato Rosati, 1612). Tutte queste costruzioni sono in correlazione fra di loro, tutte hanno una forma esterna rettangolare o quadrata e solo una facciata (invece di quattro); e ognuna congiunge la

pianta centrale di San Pietro con un accento sull'asse longitudinale: il Gesú Nuovo aggiungendo un paio di spazi satelliti alle estremità occidentale e orientale, Sant'Ambrogio annettendo un'unità satellite piú piccola all'estremità occidentale ed estendendo l'estremità orientale; il Duomo Nuovo a Brescia e San Carlo ai Catinari prolungando il coro, quest'ultimo inoltre, usando spazi di forma ovale lungo l'asse principale; Santa Maria della Sanità arricchendo il disegno con un paio di unità satelliti a ciascuna delle quattro braccia; Sant'Alessandro, infine, aggiungendo un gruppo a pianta centrale piú piccolo con cupola a segmento sferico a est. Sant'Alessandro, perciò, è in un certo senso la piú interessante di questa serie di grandi chiese. Essa contiene un'altra importante caratteristica: gli archi delle crociere poggiano su colonne isolate. Binago stesso raccomandava di usarle con discrezione. Il motivo fu immediatamente ripreso dal Lantana nel Duomo Nuovo di Brescia ed ebbe un considerevole seguito in Italia e all'estero fino alla cupola degli Invalides di Hardouin-Mansart.

L'unione di due piante centrali in un solo progetto aveva una lunga genealogia. In un certo senso, il problema era già inerente alla Sacristia Vecchia di San Lorenzo del Brunelleschi; ma fu solo nell'ambiente bramantesco dell'Italia settentrionale che il tipo completamente elaborato emerse in forma di un coordinamento di due spazi coperti da cupola di dimensioni diverse, a pianta centrale e perfettamente omogenei[25]; una sistemazione, tra l'altro, che aveva l'autorevole sostegno della classicità[26]. Il Sant'Alessandro, del Binago, rappresenta un passo importante verso la fusione di due unità precedentemente separate: ora il braccio lontano della grande unità a croce greca appartiene anche al piú piccolo spazio coperto da cupola. In piú, la spaziosa volta fra i due gruppi a pianta centrale ne rende la sepa-

razione impossibile. Cosí l'unificazione di due gruppi a pianta centrale dà come risultato un disegno longitudinale di carattere riccamente variato.

È subito evidente che questa forma di integrazione spaziale fu un passo avanti verso un nuovo campo pieno di affascinanti possibilità. Per numerose ragioni, l'intero gruppo di chiese qui menzionato può essere definito tardo manieristico; non ultima tra queste ragioni l'ondeggiare fra pianta centrale e direzione assiale proprio dell'epoca. È esattamente da questo punto di vista, che l'innovazione del Binago va considerata rivoluzionaria, perché egli decisamente subordinò la contrazione centralizzata all'espansione assiale. Il futuro stava in questa direzione. D'altra parte, le derivazioni dalla pianta centrale di San Pietro trovarono pochi seguaci durante il XVII secolo, e solo nel XVIII conobbero una limitata fioritura[27], probabilmente per le loro caratteristiche di un manierismo tardo.

Il gradino successivo, dopo il Sant'Alessandro, fu compiuto da Francesco Maria Ricchino (1584-1658), per mezzo del quale l'architettura milanese entrò in una nuova fase. Fu lui, un contemporaneo del Mangone, a gettare a mare le convenzioni classicistiche del gusto imperante e fece per Milano quello che aveva fatto Carlo Maderno per Roma. Per quanto piú giovane di quasi una generazione del Maderno, le sue opere principali, come quelle del Maderno, rientrano nei primi tre decenni del secolo. L'opera del Ricchino non fu mai studiata adeguatamente, ma sembra che quando un giorno si potrà redigere un bilancio, il premio per essere stato il piú fantasioso e il piú dotato architetto italiano dell'inizio del Seicento andrà al Ricchino piuttosto che al Maderno. Incominciò a lavorare sotto il Binago e fu inviato dal suo patrono, il cardinale Federico Borromeo, a Roma per completare la sua educazione. Ritornato nel 1603, egli presentò il suo primo progetto per la facciata della catte-

drale. Nel 1605 era «capomastro», funzionario in sottordine di Aurelio Trezzi, che fu architetto del duomo nel 1598 e nel 1604-606. Molto piú tardi, fra il 1631 e il 1638, Ricchino tenne personalmente questa carica, la piú alta alla quale un architetto milanese potesse aspirare.

Nel 160 7 egli progettò la sua prima costruzione da solo: la chiesa di San Giuseppe, che fu subito un capolavoro di prim'ordine[28]. Il progetto consiste in una combinazione estremamente semplice di due unità a croce greca. L'ampio spazio congregazionale è una croce greca con braccia rimpicciolite e pilastri sghembi che si aprono in coretti sopra le nicchie e sono incorniciate con tre quarti di colonna; quattro alti archi sostengono il cerchio sopra il quale si erge la cupola. Il piccolo santuario quadrato ha basse cappelle invece delle braccia della croce. Non solo lo stesso ordine composito unifica i due spazi, ma anche l'alto arco fra di loro sembra appartenere tanto all'ambiente congregazionale quanto al santuario. La lezione di Sant'Alessandro del Binago non fu vana. Il Ricchino adoperò qui un metodo analogo di unire insieme i due spazi a pianta centrale, che rivelano la loro remota derivazione dal Bramante, anche dopo la completa trasformazione. Questo tipo di pianta, la versione seicentesca di una lunga tradizione indigena, conteneva infinite possibilità, ed è impossibile descrivere qui il suo enorme successo. È sufficiente dire che la nuova fusione di semplici unità a pianta centrale, con tutte le conseguenze di arricchimento spaziale e di effetti scenici, fu costantemente ripetuta e, soprattutto nell'Italia del Nord, modificata e ulteriormente sviluppata; ma Ricchino aveva sostanzialmente risolto il problema.

San Giuseppe fu completato nel 1616; la facciata, però, non fu terminata fino al 1629-30, per quanto sia stata probabilmente progettata a una data molto precedente[29]. Essa rappresenta un nuovo punto di partenza in due sensi: il Ricchino tentò di dare alla facciata un'unità

fino allora sconosciuta e allo stesso tempo di coordinarla con l'intera struttura della chiesa, Per quanto riguarda quest'ultimo punto, il problema non era mai stato seriamente affrontato. In generale la facciata della chiesa italiana era un abbellimento esterno che aveva lo scopo di essere visto dalla strada e alquanto indipendente dalla struttura che vi sta dietro. Ricchino determinò l'altezza dall'ordine inferiore mediante l'altezza del corpo quadrato della chiesa e quello dell'ordine superiore per mezzo della superstruttura ottagonale; contemporaneamente egli proseguí l'ordine della facciata sul resto della struttura, fin dove è visibile dalla strada. Nonostante questa importante integrazione della «facciata di rappresentanza» con l'intera costruzione, il Ricchino non poté ottenere un adeguato rapporto dinamico fra l'interno e l'esterno, un problema che fu risolto solo dagli architetti del tardo barocco. Quanto al primo punto, la facciata di San Giuseppe non ha veri precursori né a Milano né altrove al Nord. D'altra parte, il Ricchino fu colpito dalla facciata di Santa Susanna, ma sostituí la sistemazione a gradini data dal Maderno di intercolumni chiusi, con una nella quale i legami verticali assumono importanza in modo che tutta la facciata può e deve essere vista come composta di due alte edicole una inserita nell'altra. Il risultato è molto diverso da quello del Maderno: perché invece di «leggere», per cosí dire, la proliferazione dei motivi sulla facciata in un processo temporale, la sua nuova «facciata a edicole» dà un'impressione istantanea di unità in entrambe le dimensioni. Fu la facciata a edicola che sarebbe diventata il piú popolare tipo di facciata di chiesa durante l'età del barocco[30].

Il destino fu crudele con la maggior parte delle ultime costruzioni del Ricchino. Egli fu, soprattutto, un costruttore di chiese e la maggior parte di esse è andata distrutta[31]; molte sono note solo attraverso i suoi pro-

getti[32]; alcune furono modernizzate o ricostruite mentre altre furono realizzate da allievi (Santa Maria alla Porta, eseguita da Francesco Castelli e Giuseppe Quadrio). Inoltre ci fu il suo interessante lavoro d'occasione[33] che necessita, come il resto, ulteriori indagini. Nei suoi successivi edifici a pianta centrale egli preferí l'ovale e, per quanto si possa giudicare attualmente, egli percorse tutta la gamma dei possibili progetti. Delle costruzioni che rimangono tuttora, se ne possono citare rapidamente cinque: il vasto cortile dell'Ospedale Maggiore (1625-49), che colpisce per le dimensioni, ma creato in collaborazione con G. B. Pessina, Fabio Mangone e il pittore G. B. Crespi e perciò meno caratterizzato da lui che non la grande facciata a edicola della monumentale entrata all'Ospedale; i palazzi Annoni (1631) e Durini (progettato nel 1648) che si richiama, attraverso il Palazzo Visconti del Meda (1598), al Palazzo Spinola del Bassi[34]; il palazzo di Brera (1651-1686) costruito come collegio di gesuiti, con il piú elegante cortile milanese, il quale grazie agli archi su colonne doppie in due ordini segna, dopo la fase austera, un ritorno al Palazzo Marino dell'Alessi[35], e infine, la facciata del Collegio Elvetico, progettata nel 1627, un'opera di grande vigore che ha, inoltre, la particolarità di essere una delle prime, forse la prima facciata di palazzo concava del barocco. Con la morte del Ricchino abbiamo già superato i limiti cronologici di questo capitolo. A Milano non rimaneva nessuno del suo calibro per proseguire l'opera che egli aveva iniziata in maniera cosí promettente.

Abbiamo ricordato il Santuario di Varese, vicino a Milano, che al cardinale Federico Borromeo stava molto a cuore. L'opera architettonica fu iniziata nel 1604, e proseguí per quasi tutto il secolo[36]. Com'era da aspettarsi, le quindici cappelle disegnate da Giuseppe Bernasconí di Varese rispondono al rigoroso classicismo praticato a Milano all'inizio del XVII secolo. Per il visitato-

re moderno c'è uno strano contrasto fra la castità classicheggiante dell'architettura e il popolare realismo dei «quadri viventi» all'interno delle cappelle. Se vi era un luogo dove la lezione poteva essere appresa era qui, la lezione, cioè, che questi sono due aspetti complementari dell'arte controriformistica.

Nel Duomo Nuovo, Brescia possiede un'opera del primo Seicento di dimensioni imponenti. Ma, come accadeva sovente ai tempi medievali, l'esecuzione del progetto superò le risorse di una piccola città. Dopo la competizione del 1595, fu finalmente scelto nel 1603 il disegno del Lantana (1581-1627). L'anno successivo vide la posa della prima pietra, ma solamente nel 1727 il coro ebbe il tetto. Fino al 1745 ci fu un rinnovato periodo di attività dovuto all'iniziativa del cardinale Antonio Maria Querini. Ma la cupola michelangiolesca fu eretta dopo il 1821 da Luigi Cagnola, che introdusse dei cambiamenti nel disegno originale[37].

Ai nomi dei due abili architetti barnabiti, Rosato Rosati e Lorenzo Binago, attivi all'inizio del Seicento, va aggiunto quello di Giovanni Magenta (1565- 1635)[38]. Egli fu il piú vigoroso talento di Bologna durante il primo quarto del secolo. Uomo di grande forza intellettuale, ingegnere, matematico e filosofo, egli divenne persino, nel 1612, generale del suo ordine. Nel 1599 progettò su vasta scala la cattedrale di San Pietro a Bologna, riuscendo nella difficile impresa di unirla al coro di Domenico Tibaldi (1575) che lasciò intatto. Il disegno si differenzia da quello di San Pietro e delle grandi chiese congregazionali romane, nell'alternarsi di archi alti e bassi in direzione delle navate. Con la luce brillante e i coretti settecenteschi, aggiunti da Alfonso Torreggiani (1765), la chiesa appare molto piú recente di quanto non sia. L'esecuzione fu affidata a Floriano Ambrosini e Nicolò Donati. Mentre essi cambiarono fino a un certo punto il progetto del Magenta[39], que-

st'ultimo è pienamente responsabile della grande chiesa di San Salvatore, progettata nel 1605 ed eretta da T. Martelli fra il 1613 e il 1623. Ispirato dai grandi ambienti delle terme romane, il Magenta qui monumentalizzò la tradizione dell'Italia settentrionale, di usare colonne isolate nella navata[40]. In virtú di questo motivo la navata appare separata dall'area coperta dalla cupola. Inoltre le grandi cappelle centrali con gli archi che s'innalzano per tutta l'altezza della volta della navata, appaiono come un'asse trasversale e rafforzano l'impressione che la navata sia centralizzata su se stessa. In pratica, entrando nella chiesa si potrebbe credere di essere in un edificio a croce greca (senza cupola) al quale è aggiunta una seconda unità coperta da cupola. Che si voglia o no vedere nell'ambiguo disegno del Magenta un elemento tardo manieristico, è certo che egli trasformò fantasiosamente le concezioni norditaliane. Appartenente al primo barocco per la compattezza, San Salvatore era destinato a esercitare un influsso importante sui progetti di chiese longitudinali. La chiesa di San Paolo del Magenta iniziata nel 1611, dimostra che egli riuscí perfino a rianimare il tipo tradizionale della chiesa del Gesú, al quale gli architetti romani di questo periodo non trovarono una vera alternativa. Lasciando lo spazio per i confessionali con sopra i coretti fra le alte arcate che immettono nella cappella, egli creò, con piú effetto che nella cattedrale, un ritmo vivace lungo la navata, che ricorda il modo come Borromini trattò lo stesso problema in San Giovanni in Laterano.

Parma, prospera sotto i principi Farnese, ebbe in Giovanni Battista Aleotti (1546-1636) e nel suo allievo Giovan Battista Magnani (1571-1653)[41], due architetti del primo barocco. Il primo, assistito dal Magnani, costruí l'esagono straordinariamente semplice di Santa Maria del Quartiere (1604-19)[42] il cui esterno è un esempio precoce di costruzione a pagoda con forme geome-

triche, esempio ripreso e sviluppato piú tardi da Guarino Guarini. Aleotti fu per ventidue anni al servizio di Alfonso d'Este a Ferrara, dove eresse, fra l'altro, l'imponente facciata dell'Università (1610) insieme ad Alessandro Balbi, l'architetto della Madonna della Ghiara a Reggio Emilia (1597-1619) un edificio che si rifà alla pianta di San Pietro, sebbene meno insigne della serie di costruzioni citate sopra. A Ferrara l'Aleotti debuttò anche come architetto di teatri[43], attività coronata dal Teatro Farnese, eretto a Parma fra il 1618 e il 1628. Il Teatro Farnese supera in magnificenza e grandezza ogni altro teatro precedente; in esso si fondono meravigliosamente gli esperimenti archeologici del Palladio e dello Scamozzi con le tendenze progressiste elaborate a Firenze[44]. L'ampio e rettangolare proscenio, insieme alla rivoluzionaria forma a *U* dell'auditorio, contenevano i semi dello spettacolare sviluppo che avrebbe avuto il teatro nel XVII secolo. Gravemente danneggiato durante la guerra, è stato ora in gran parte ricostruito.

Il grande periodo dello sviluppo architettonico di Genova è la seconda metà del XVI secolo. Fu Galeazzo Alessi che creò il tipo del palazzo genovese lungo la Strada Nuova (ora Via Garibaldi) iniziata da lui nel 1551[45]. Ma al suo contemporaneo Rocco Lurago si deve dare il posto d'onore per avere scoperto le possibilità architettoniche che offriva il terreno in ripido pendio di Genova. Il suo Palazzo Doria Tursi in Via Garibaldi (iniziato nel 1568) mostra per la prima volta la lunga prospettiva dal vestibolo attraverso il cortile fino alla scala che sale alla estremità opposta. Bartolomeo Bianco (prima del 1590-1657), il massimo architetto barocco di Genova[46], seguí l'indirizzo del Palazzo Doria Tursi. La sua costruzione piú perfetta è l'attuale Università, costruita come collegio dei gesuiti (progettato nel 1630)[47] lungo la Via Balbi (strada da lui iniziata nel 1606 e aperta nel 1618); questo edificio rappresenta un insieme di

incomparabile splendore. Per la prima volta egli unificò architettonicamente il vestibolo al cortile, nonostante i diversi livelli; nel cortile egli introdusse due ordini di alte arcate posate su colonne accoppiate[48] e all'estremità opposta portò la scala, che si divide due volte per tutta l'altezza dell'edificio. Pienamente conscio della coerenza di tutto il progetto, l'occhio dell'osservatore è facilmente guidato da un piano all'altro, quattro in tutto. L'esterno contrasta con la piú antica tradizione del palazzo genovese per la relativa semplicità del disegno senza, tuttavia, abbandonare l'uso dei motivi idiomatici genovesi[49].

Confrontati con l'Università, i Palazzi Durazzo-Pallavicini del Bianco (Via Balbi 1, iniziato nel 1619) e Balbi-Senarega (Via Balbi 4, dopo il 1620) rappresentano quasi una fase discendente. Mentre il secondo fu finito da Pier Antonio Corradi (1613-83), il primo fu considerevolmente alterato nel corso del XVIII secolo da Andrea Tagliafichi (1729-1811) che costruí il grande scalone. Tranne i balconi e i cornicioni appoggiati su grandi mensole, entrambi i palazzi sono completamente privi di decorazioni. Questo particolare viene di solito citato come una caratteristica dello stile austero del Bianco. È invece molto piú probabile che queste facciate dovessero essere dipinte con dettagli architettonici illusionistici (come bordi di finestre, nicchie, ecc.) e figure secondo uso vigente nel tardo secolo XVI a Genova[50].

In contrasto con l'Italia del Nord, il contributo degli architetti toscani al sorgere dell'architettura barocca, è piuttosto limitato. Si è inclini a pensare che lo stile ampio e riccamente decorativo del Buontalenti avrebbe potuto formare un punto di partenza per il nascere di un vero stile del Seicento. Tuttavia il preciso tardo manierismo dell'Ammanati e, forse in maggior misura, l'austero classicismo del Dosio, corrispondevano piú pienamente alle latenti aspirazioni dei fiorentini. Non sarà

un'affermazione esagerata dire che verso il 1600 si instaurò una reazione accademica classicheggiante. Il vocabolario decorativo del Buontalenti non fu però mai del tutto dimenticato; lo si trova qua e là e un po' dappertutto fino alla fine del Settecento e perfino architetti fuori di Firenze vi si ispirarono.

Cosí la Firenze degli inizi del XVII secolo sviluppò un suo tipo particolare di manierismo classicheggiante, che era, grosso modo, in accordo con la posizione di tutta l'Italia. Ma Firenze non ebbe mai un Maderno o un Ricchino, un Bianco o un Longhena; essa rimase, a tutti gli effetti, antibarocca e non abbandonò mai completamente i dogmi dello stile del primo Seicento. I nomi dei piú importanti esecutori all'inizio del XVII secolo sono Giovanni de' Medici (morto nel 1621)[51], figlio naturale di Cosimo I, che diresse le grandi imprese architettoniche durante il regno di Ferdinando I (1587-1609); Lodovico Cigoli (1559-1613), il pittore e architetto[52], il rivale sconfitto del Maderno per San Pietro, il costruttore del coro di Santa Felicita, di numerosi palazzi e, secondo il Baldinucci, anche dell'austero sebbene anticonvenzionale cortile del palazzo Nonfinito del Buontalenti; e Giulio Parigi (c. 1571-1635) e suo figlio Alfonso (1600-c. 1656)[53], famoso come disegnatore teatrale della corte dei Medici, che diede un'impronta scenografica all'Isolotto e al teatro nei giardini Boboli. Giulio esercitò un influsso notevole sul suo allievo Callot e anche su Agostino Tassi, i cui dipinti scenici rivelano la sua educazione giovanile[54]. Infine va aggiunto Matteo Nigetti (1560-1640)[55], allievo del Buontalenti, la cui statura come architetto, fu a lungo sopravalutata. Il suo contributo alla Cappella dei Principi è meno originale di quanto si credeva, né egli prese parte al progetto finale di San Gaetano, di cui l'unico responsabile è Gherardo Silvani[56]. Il suo stile si può meglio giudicare dalla sua facciata della chiesa di

Ognissanti (1635-37). Qui, dopo quarant'anni, egli fece rinascere, con qualche modificazione[57], l'accademico manierismo della facciata di Santo Stefano dei Cavalieri di Giovanni de' Medici a Pisa (1593). Per giudicare il lento cammino dello sviluppo fiorentino, si può confrontare la facciata della chiesa di Ognissanti con quella della chiesa del Corpus Domini a Torino di Ascanio Vittozzi, dove si può vedere come nel 1607 il tema di Santo Stefano fu trattato in uno stile primo barocco vigorosamente scultoreo.

Durante la prima metà del XVII secolo, la fondazione dell'enorme cappella funebre ottagonale (Cappella dei Principi) assorbí l'interesse ed esaurí il tesoro della corte dei Medici. Prodigamente incrostata con marmi colorati e pietre preziose, la cappella, che si trova sull'asse principale di San Lorenzo, aveva lo scopo di offrire uno splendido colpo d'occhio dall'entrata della chiesa. Poiché vi era un muro fra la chiesa e la cappella, questo effetto scenico, essenzialmente barocco e del tutto ottemperante al gusto dei Medici per il fasto e la teatralità, non fu mai ottenuto. Già nel 1561 Cosimo I aveva progettato una cappella funeraria, ma solamente il granduca Ferdinando I realizzò tale idea. Dopo una gara tra i piú eminenti artisti fiorentini, Giovanni de' Medici insieme al suo collaboratore, Alessandro Pieroni, e Matteo Nigetti prepararono il modello che fu riveduto dal Buontalenti (1603-604). Quest'ultimo fu incaricato della costruzione, fino alla morte nel 1608, quando Nigetti continuò come ispettore dei lavori per i quarant'anni seguenti[58]. Se, nonostante una simile attività, la cappella rimase incompiuta ancora per un lungo periodo, ciò documenta ancora l'ambizione dei Medici del primo Seicento. Nell'interno, il tipo di decorazione semplice prende il sopravvento sull'organizzazione strutturale e l'esterno, in confronto agli esempi romani del tempo, doveva venire giudicato un ammasso informe.

Sobrio e asciutto nei particolari, il grande tamburo e la cupola non sembrano concordare con la struttura sottostante. Finestre di diverse dimensioni e su piani diversi, sono schiacciate fra i massicci contrafforti male articolati. In effetti, sono infinite le incongruenze evidenti che dimostrano un'aderenza ostinata ai principî ormai superati del manierismo.

Napoli vide negli ultimi due decenni del XVI secolo un intensificarsi considerevole dell'attività architettonica dovuto all'entusiasmo di due vicerè. In mancanza di architetti di talento locali, ne furono chiamati di fuori. Giovanni Antonio Dosio (morto nel 1609) e Domenico Fontana (morto nel 1607) si stabilirono là definitivamente. Il primo lasciò Firenze nel 1589[59]; il secondo, trovandosi in difficoltà dopo la morte di Sisto V, fece di Napoli la sua dimora nel 1592, e qui come «Regio Ingegnere» egli trovò lavori su vasta scala, fra cui la costruzione del Palazzo Reale (1600-602). Cosí il classicismo fiorentino e romano furono assimilati nel regno del Sud. Una nuova fase dell'architettura napoletana è legata al nome di fra Francesco Grimaldi (1543-c. 1613), un monaco teatino che veniva dalla Calabria[60]. La sua prima costruzione importante, San Paolo Maggiore (1581/83-1603) eretta sopra l'antico tempio di Castore e Polluce, dimostra che era un architetto di abilità non comune. Nonostante certi provincialismi, il progetto di San Paolo ha un respiro e qualità sonore che si possono ben chiamare del primo barocco. L'ampia navata con gli archi, alternativamente alti e bassi, che si aprono rispettivamente sulle parti a cupola e a volta delle navate (posteriori), ricorda l'opera del Magenta a Bologna, ed è piú fantasiosa dei progetti di chiese romane di quel periodo. Nel 1585 Grimaldi fu chiamato a Roma dove prese parte alla costruzione di Sant'Andrea della Valle. Egli deve aver avuto la reputazione d'essere il massimo architetto tea-

tino. Fra le sue costruzioni postromane, Santa Maria della Sapienza (iniziata nel 1614, con facciata del Fanzago) ritorna, piú sofisticata, all'articolazione ritmica di San Paolo, mentre Santa Maria degli Angeli (1600-10), la Cappella del Tesoro, che è contigua alla Cattedrale e raggiunge da sola le dimensioni di una chiesa (1608-dopo il 1613) e i Santi Apostoli (progettata c. 1610, eseguita 1626-32) sono tutte completamente romane nel carattere e sono ben riuscite per le dimensioni e le forti qualità del progetto.

Dopo il Grimaldi, vanno ricordati Giovan Giacomo di Conforto (morto nel 1631) e il domenicano fra Nuvolo (Giuseppe Donzelli). Conforto iniziò sotto il Dosio, fu, dopo la morte di quest'ultimo, architetto di San Martino fino al 1623 e costruí, a prescindere dal campanile della chiesa del Carmine (1622, finita da fra Nuvolo, 1631) tre chiese a croce latina (San Severo al Pendino, Sant'Agostino degli Scalzi, 1603-10, e Santa Teresa, 1602-12). Una figura piú affascinante è fra Nuvolo. Egli iniziò la sua carriera con Santa Maria di Costantinopoli (tardo XVI secolo) dove egli ricoprí la cupola di maiolica, inaugurando in tal modo il caratteristico stile napoletano di decorazione a colori. La sua Santa Maria della Sanità (1602-13) è stata già citata; il suo San Sebastiano con una cupola altissima e San Carlo all'Arena (1631), tutti e due elittici, sono straordinariamente interessanti e progressisti.

Questi brevi cenni indicano che, alla fine del primo quarto del XVII secolo, Napoli aveva una fiorente Scuola di architetti. A quell'epoca era già attivo il grande maestro della generazione successiva, Cosimo Fanzago. Ma fu allora che Roma affermò la sua superiorità e Napoli, come le città del Nord, che tanto avevano contribuito a dar vita al nuovo stile, furono relegate ancora una volta al ruolo di centri provinciali.

LA SCULTURA.

Roma.

Abbiamo visto nel primo capitolo che la scultura a Roma aveva raggiunto il livello della bassa marea durante il periodo in esame. In generale l'opera eseguita nella cappella di Paolo V in Santa Maria Maggiore, durante la seconda decade del XVII secolo, era ancora legata agli standard del tardo manierismo fissati nella cappella di Sisto V e nessuno degli scultori della generazione dei Carracci (Cristoforo Stati[61], Silla da Viggiú, Ambrogio Bonvicino, Paolo Sanquirico, Nicolò Cordier, Ippolito Buzio) insegnò una via per uscire dal vicolo chiuso in cui la scultura si trovò arenata. Tra questo gruppo non vi era alcun indizio che la facile e stanca routine formalistica sarebbe stata presto spezzata dal nascere di un nuovo genio, il Bernini, che allora stava già incominciando a produrre le sue opere giovanili. Non si può negare che anche i maestri piú anziani creassero opere importanti. In particolare alcune statue e busti del Buzio, del Cordier e del Valsoldo hanno innegabilmente alte qualità, ma ciò non modifica il giudizio della situazione generale. In grado diverso tutti tradussero i modelli che seguivano in uno stile freddo e insipido. Ciò vale per il sansovinesco San Giacomo del Buzio (San Giacomo degli Incurabili c. 1615), come per la Luisa Deti Aldobrandini del Cordier (c. 1605, Cappella Aldobrandini, Santa Maria sopra Minerva) che risale a Guglielmo della Porta[62], e per il San Gerolamo del Val soldo (c. 1612, Santa Maria Maggiore), cosí chiaramente influenzato da Alessandro Vittoria. Se si aggiunge la tradizione dello stile dei rilievi fiamminghi, si ha l'elenco completo, sembra, per le principali fonti d'ispirazione di questi scultori.

Altri quattro artisti, anch'essi impegnati nella cappella di Paolo V, non sono ancora stati esaminati, e cioè Stefano Maderno, Pietro Bernini, Camillo Mariani e, sopra tutti, Francesco Mochi: benché siano stati questi ad avere una parte considerevole nel rinvigorire la scultura romana dopo il 1600. Stefano Maderno, da Bissone in Lombardia (1576-1636) è presente a Roma alla fine del XVI secolo. Egli si fece subito un nome con la statua marmorea di Santa Cecilia (in Santa Cecilia, 1600) che riproduce, secondo una leggenda radicata, il corpo della santa esattamente nella posizione in cui fu trovato nel 1599[63]. A prescindere dal sapore sentimentale di questo episodio, che aiutò il Maderno ad assicurarsi il suo posto elevato nella storia della scultura, la statua è impregnata di una semplicità veramente commovente, e molte statue successive di sante martiri giacenti seguirono questo modello. Le sue posteriori opere monumentali in marmo per chiese romane non si distinguono particolarmente[64], ma nei modellini in terracotta, nei bronzi e (rari) marmi (Ca' d'Oro, Venezia; Palermo; Dresda; Londra; Oxford, ecc.)[65], che derivano da famose statue antiche, egli combina un accurato studio della classicità con fondate osservazioni realistiche. Questo fu il clima artistico in cui nacquero i primi lavori del Bernini.

In quanto padre del grande Gianlorenzo, Pietro Bernini (1562-1629) richiede speciale attenzione[66]. La sua carriera si svolge in tre stadi: i primi anni a Firenze e Roma, circa vent'anni a Napoli (1584-1605/606) e l'ultimo decennio a Roma, soprattutto a servizio di Paolo V. L'ambiente napoletano non riservava sorprese per uno scultore di educazione fiorentina e durante gli anni intensi del suo soggiorno egli si adattò senza riserve al clima pietistico della metropoli meridionale, notevole nell'opera di Naccherino con il quale egli anche collaborò. A Roma egli si volse a uno stile piú impetuoso,

senza dubbio attraverso il contatto con Mariani e Mochi, e produsse opere nelle quali combinò il brio del nuovo primo barocco con un modo pittoresco che non è strano trovare nell'allievo di Antonio Tempesta (Assunzione della Vergine, Battistero, Santa Maria Maggiore, 1607-10; Incoronazione di Clemente VIII, Cappella Paolina, Santa Maria Maggiore, 1612-13). Ma i corpi delle sue figure mancano di struttura e sembrano disossati e la materia delle sue opere romane è molle e flaccida. Tutto ciò è ancora tipicamente tardo manieristico e in realtà fra il suo modo sciatto di trattare il marmo e il colpo forte e preciso osservabile nelle prime opere di suo figlio, c'è un abisso quasi incolmabile. Né la foga evidente nella sua opera romana è intenzionale e chiaramente definita. Egli preferisce rappresentare atteggiamenti instabili che confondono l'osservatore: il suo San Giovanni in Sant'Andrea della Valle è riprodotto in una posizione in cui non è piú seduto, non è ancora in piedi ed è in procinto di allontanarsi.

L'opera di Camillo Mariani (1565? - 1611) fu di molto maggiore portata per rianimare la scultura romana[67]. Egli era nato a Vicenza ed ebbe nello studio dei Rubini l'inestimabile vantaggio di passare attraverso la disciplina della scuola di Alessandro Vittoria. Poco dopo il suo arrivo a Roma egli eseguí i suoi capolavori, le otto semplici e nobili figure di santi monumentali in stucco di San Bernardo alle Terme (1600) in cui la sfumatura veneziana è visibile a tutti ma essa è rafforzata da una nuova insistenza e da una fine penetrazione psicologica per cui queste opere si elevano molto al di sopra della media produzione contemporanea e si collegano all'intensità dello stile transitorio in pittura nel quale troviamo cristallizzato il vero spirito dei grandi riformatori.

Mariani fu anche il piú forte fattore individuale nella formazione dello stile di Francesco Mochi (1580-1654)[68]. Nato a Montevarchi, vicino a Firenze, egli fu educato

negli anni giovanili dal pittore tardo manierista Santi di Tito, prima di studiare con il Mariani a Roma. La sua prima importante opera personale, le grandi figure in marmo dell'Annunciazione ad Orvieto (1603-608), mostra in un'affascinante combinazione le componenti del suo stile: manierismo lineare toscano e manierismo realistico dell'Italia settentrionale. Mochi seppe fondere questi elementi in uno stile d'immensa vitalità; l'Annunciazione è come una fanfara che sveglia la scultura del suo sonno. Chiaramente non è solo una coincidenza se sul suolo romano il nuovo impeto corroborante appare nelle tre arti quasi simultaneamente: l'Annunciazione di Mochi è pervasa da uno spirito ardito, da freschezza ed energia simili a quelli del grande stile romano del Caravaggio (1597-1606), del soffitto Farnese di Annibale (1597-1604) e della Santa Susanna del Maderno (1597-1603). Dal 1612 al 1629 Mochi rimase, con brevi interruzioni, a Piacenza, a servizio di Ranuccio Famese e lí creò le prime dinamiche statue equestri del barocco, rompendo decisamente la tradizione della scuola di Giovanni Bologna. Il primo dei due monumenti, quello di Ranuccio Farnese (1612-20) è in un certo senso ancora legato al passato, mentre il secondo, quello di Alessandro Farnese (1620-25) è completamente originale. Pervaso da un magnifico slancio, il vecchio problema di unificare cavaliere e cavallo, è qui risolto in un modo senza precedenti. Mai prima, inoltre, la figura del cavaliere manteneva la propria posizione cosí vigorosamente contro la massa del corpo del cavallo.

Dopo il suo ritorno a Roma egli eseguí la sua opera piú spettacolare, la gigantesca statua in marmo di Santa Veronica (San Pietro, 1629-40) che sembra precipitare fuori dalla sua nicchia sospinta da un incontrollabile pathos. In quest'opera Mochi rivela già una particolare veemenza e tensione nervosa. Straniero nel mutato clima di Roma, superato dal genio del Bernini e deluso,

egli protestò invano contro l'ondata del gusto dominante. Frustrato, egli rinunciò a tutto ciò per cui si era battuto e ritornò a una rigorosa forma di manierismo. Le sue statue successive, come il Cristo e San Giovanni del Ponte Molle (1634 - c. 1650), il Taddeo ad Orvieto (1641 -1644) e il San Pietro e Paolo della Porta del Popolo (1638-52) non sono solo un inaspettato anacronismo, ma sono anche molto disuguali come qualità. Sempre solo fra i suoi contemporanei, prima unica voce repressa di progresso, poi unico profeta di desolata disperazione egli fu completamente fuori fase col suo tempo. Le sue opere barocche preludono a quelle del giovane Bernini, la cui superiorità egli rifiutò di riconoscere, e fu questo a rovinarlo[69]

La scultura fuori di Roma.

Gli scultori fiorentini della prima metà del XVII secolo coltivarono fedelmente l'eredità del grande Giovanni Bologna. Pietro Francavilla (c. 1553-1615) e Giovanni Caccini (1556-1612), caratteristici esponenti di questa *ultima maniera* sovente molto allettante appartengono essenzialmente al tardo Cinquecento. Lo stesso vale per Antonio Susini (morto nel 1624), collaboratore del Bologna, che continuò a vendere bronzi fatti con gli stampi del suo maestro, un commercio che suo nipote Francesco Susini continuò fino alla morte nel 1646[70]. La Fontana dei carciofi di quest'ultimo, eretta fra il 1639 e il 1641 sulla terrazza sopra il cortile di Palazzo Pitti, è strettamente legata, per la precisione del progettista della struttura architettonica, ad analoghe fontane cinquecentesche, mentre elementi decorativi come le quattro vasche a forma di conchiglia derivano dal manierismo del Buontalenti. Similmente, i Cupidi di Domenico Pieratti e Cosimo Salvestrini sulle fontane

collocate lungo il margine della grande vasca dell'Isolotto a Boboli, disegnati dai Parigi fra il 1618 e il 1620, hanno le pose preziose delle figure tardo manieriste. Perfino Pietro Tacca (1577-1640)[71], certamente il piú grande artista di questo gruppo ed il piú eminente successore di Giovanni Bologna, non fa eccezione alla norma. Dapprima, dal 1598 in avanti, egli fu un coscienzioso assistente del maestro; piú tardi finí numerose opere lasciate, alla morte di quest'ultimo, in vari stadi di lavorazione[72]. Profondamente imbevuto dello stile di Giovanni Bologna, egli iniziò a lavorare in proprio. Le sue figure piú ammirate sono i quattro schiavi in bronzo alla base del monumento di Bandini a Ferdinando I de' Medici a Livorno (1615-24)[73]. Queste figure di prigionieri catturati, di derivazione classica, ebbero una parte importante nelle rappresentazioni simboliche rinascimentali dei trionfi[74] e le ricordiamo nella scultura fiorentina dal rilievo della battaglia del Bertoldo e dalla tomba di Giulio II di Michelangelo al monumento equestre di Enrico IV di Francia di Giovanni Bologna (distrutto). Qui pure, come nel caso dell'opera del Tacca, i quattro prigionieri incatenati agli angoli della base, erano una metafora piú che un concetto carico di profondo simbolismo. Due di questi prigionieri, dei quali è responsabile il Francavilla, sono conservati; in confronto le figure del Tacca mostrano un fresco realismo[75] e un'ampiezza di disegno che sembra veramente inaugurare una nuova era. Ma non ci si deve ingannare. Questi prigionieri non solo ricordano le pose imposte ai modelli nelle lezioni di disegno dal vero, ma i loro movimenti complicati, il ritmo ornamentale e la linearità delle figure sono ancora profondamente indebitati alla tradizione manierista, e vengono in mente perfino i piú vecchi manieristi fiorentini, come l'incisore Caraglio. Opere successive del Tacca confermano questa opinione. Le famose fontane nella Piazza Annunziata a Firen-

ze, originariamente fatte per Livorno nel 1627, con i loro sottili getti d'acqua incrociati, l'insistenza sui particolari (che presuppone un esame da un punto di vista vicino e non, come spesso nel barocco, da lontano), il virtuosismo dell'esecuzione e l'eleganza decorativa delle forme gigantesche, sono vicine allo spirito del tardo manierismo, tanto quanto le arcisemplificate statue di bronzo dorato di Ferdinando I e Cosimo II de' Medici nella Cappella dei Principi in San Lorenzo (1627-1634)[76]. Perfino la sua ultima, grande opera, Filippo IV di Spagna sul cavallo che si impenna a Madrid (1634-40)[77], è fondamentalmente affine ai monumenti equestri di Giovanni Bologna con il solito cavallo al trotto. L'idea di rappresentare il cavallo in una posizione transitoria sulle gambe posteriorí – da allora in poi d'obbligo per i monumenti di sovrani – fu inculcata nel Tacca dal duca Olivares che mandò un quadro spagnolo a Firenze come modello[77]. Ma la statua equestre del Tacca rimane riservata e immobile ed è fatta per esser vista di profilo. Manca lo slancio barocco dell'Alessandro Farnese del Mochi e del Costantino di Bernini.

Nella scia di Giovanni Bologna, la scultura manierista fiorentina della fine del secolo ebbe, forse piú della pittura fiorentina del periodo, un successo internazionale dai Paesi Bassi alla Sicilia. Anche la scultura napoletana alla svolta del secolo assunse essenzialmente il carattere del manierismo fiorentino. Due artisti, soprattutto, furono responsabili di questa tendenza. Pietro Bernini, che abbiamo trovato mentre lasciava Napoli per Roma nel 1605-606 e Michelangelo Naccherino, un allievo di Giovanni Bologna, che fu la maggiore potenza di Napoli per quasi cinquant'anni, dal suo arrivo nel 1573 fino alla morte nel 1622. Egli non abbandonò mai i suoi stretti vincoli con il manierismo fiorentino, ma fu maggiormente debitore verso la piú vecchia generazione di Bandinelli, Vincenzo Danti, Vincenzo de' Rossi e

perfino Donatello, che al suo maestro, da lui accusato di irreligiosità[79]. Nel clima di pietismo della dominazione spagnola, le sue figure sono sovente avvolte da un'atmosfera religiosa completamente non fiorentina e da una sensibilità mistica, eloquenti testimonianze dello spirito controriformistico. Caratteristici esempi sono le sue tombe di Fabrizio Pignatelli in Santa Maria dei Pellegrini (1590-1609), di Vincenzo Carafa in Santi Severino e Sosio (1611) e di Annibale Cesareo in Santa Maria della Pazienza (1613). In tutte queste tombe il morto è rappresentato in piedi o in ginocchio, una mano appoggiata contro il petto in devoto fervore[80]. Naccherino anticipò qui un tipo di monumento sepolcrale destinato a diventare di importanza vitale nella diversa atmosfera di Roma tra il 1630 e il 1650.

Il contributo della Lombardia alla storia del barocco consiste per gran parte in un costante afflusso di tagliapietre, scultori e architetti a Roma dove si stabilirono. A Milano stessa, la scultura del XVII come quella del XVIII secolo è deludente. Le ragioni sono difficili da valutare. Esse stanno forse nella continua fuga di talenti, nell'influsso paralizzante dell'Accademia Ambrosiana o nella burocrazia che si era formata nei lavori del duomo. Per generazioni le grandi ordinazioni di sculture furono connesse al duomo e solo lí e, in misura piú limitata, nella Certosa di Pavia, gli scultori poterono trovare un impiego remunerativo. Cosí la tradizione accademica tardo manieristica di Pellegrino Tibaldi e del piú giovane Brambilla fu continuata dall'allievo di quest'ultimo Andrea Biffi (morto nel 1631) e da altri, e dagli allievi del Biffi, Gaspare Vismara (morto nel 1651) e Gian Pietro Lasagni (morto nel 1658), i maggiori maestri che perpetuarono la posizione stilistica affermatasi intorno al 1600 fino a dopo la metà del XVII secolo. Perfino un artista come Dionigi Bussola (1612-87), le cui date corrispondono quasi esattamente a quelle del lombardo

romanizzato Ercole Ferrata non cambiò radicalmente la situazione[81] nonostante il suo tirocinio romano prima del 1645. Non sembra possibile parlare di una scuola milanese dell'alto barocco, e possiamo quindi anticipare avvenimenti posteriori ricordando Giovan Battista De Maestri, chiamato il Volpino, che eseguí circa una dozzina di statue per il duomo fra il 1650 ed il 1680. Durante il XVII ed il XVIII secolo piú di centocinquanta scultori lavorarono alla fabbrica del duomo.

Gli storici dell'arte non hanno ancora iniziato a vagliare questo materiale e ci si può ben chiedere se una simile impresa non sarebbe «pene d'amor perdute».

Come Bologna e Venezia, Genova non ebbe una scuola autonoma di scultori durante la prima metà del XVII secolo. La produzione era in parte influenzata dal manierismo accademico lombardo, in parte derivava dall'allievo di Michelangelo, il Montorsoli. L'influsso remoto della scultura fiorentina in questo momento può essere giudicato dal fatto che la fontana di Francesco Camilliani e del Naccherino nella piazza Pretoria di Palermo, la fontana Medina del Naccherino e di Pietro Bernini a Napoli e la insipida fontana del Nettuno di Taddeo Carloni (1543-1613) del Palazzo Doria a Genova dipendono tutte dalla fontana di Orione del Montorsoli a Messina[82].

[1] La fondamentale monografia sul Maderno di N. Caflisch (München 1934) non è sempre attendibile. La monografia di U. Donati (1957) ha molte buone illustrazioni.

[2] W. LOTZ («Röm. Jahrb. f. Kunstg.», VII [1955], p. 65) dà al Maderno una parte nella facciata di San Giacomo degli Incurabili maggiore di quanto si credesse finora sulla base del Baglione (ed 1733, p. 196). Ma Francesco da olterra, l'architetto della chiesa, disegnò la facciata dopo il 1592 e pare che l'abbia finita il Maderno dopo la morte del Volterra nel 1594 (cfr H. HIBBARD, in «Burl. Mag.», dicembre 1967, p. 713).

[3] Nello stesso tempo Maderno lavorava anche alla Villa Belvedere del cardinale Pietro Aldobrandini a Frascati; cfr. K. SCHWAGER, in «Röm. Jahrb. f. Kunstg.», IX-X (1961-62), p. 291.

[4] L'importanza data alle colonne deriva dal Nord, mentre la concezione dei vani chiusi è tipicamente romana. Per la facciata di Santa Susanna cfr. anche pp. 101, 322.

[5] Un problema secondario sebbene considerevole consisteva nel fatto che Domenico Fontana aveva collocato l'obelisco spostato di alcuni gradi dall'asse di San Pietro di Michelangelo, il che non si notava finché era in piedi la vecchia basilica. La mia conclusione era che il Maderno aveva corretto l'errore spostando leggermente l'asse della navata. Una nuova interpretazione probabilmente esatta è data da C. THOENES, in «Zeitschr. f. Kunstg.», XXVI (1963), p. 128.

II progetto del Maderno fu scelto nel 1607 dopo un concorso a cui parteciparono anche i seguenti architetti: Flaminio Ponzio, Domenico e Giovanni Fontana, Girolamo Rainaldi, Niccolò Braconio, Ottavio Torrigiani, Giovanni Antonio Dosio e Ludovico Cigoli. I disegni di quest'ultimo (Uffizi) sono particolarmente interessanti.

[6] Il lavoro delle torri si arrestò con la morte di Paolo V nel 1621.

[7] E. PARIBENI, *Il palazzo Mattei in Roma*, Roma 1932, è stato superato da G. PANOFSKY-SOERGEL, in «Röm. Jahrb. f. Kunstg.», XI (1967-68), pp. III sgg. Il nuovo palazzo che sostituisce il vecchio fu portato a termine in tre stadi: 1598-1601, settore sudorientale; 1604-13, parte sudoccidentale con la loggia del cortile e la scala; 1613-16, ampliamento a nord.

[8] Cfr. soprattutto POLLAK, *Kunsttätigkeit*, I, Wien 1928, pp. 251 sgg., inoltre HEMPEL, *Borromini*, Wien 1924; N. CAFLISCH, *Carlo Maderno*, München 1934, BRAUER e WITTKOWER. Completa discussione di tutte le testimonianze disponibili in un articolo di A. BLUNT, in «JWCI», XXI (1958), p. 256, a cui rimandiamo il lettore. Ho lasciato immutato il mio testo originale, dato che le mie conclusioni coincidono in gran parte con quelle di Blunt.

[9] H. Thelen informò Blunt (nota a p. 351, nota 87) che il disegno degli Uffizi in origine era stato fatto per un altro patrono e un altro posto. Blunt con ragione suggerisce che fu presentato come esempio del tipo di palazzo che Maderno proponeva di costruire.

[10] Per la preistoria del Palazzo Barberini, Cfr. EHRLE, *Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma Maggi-Mauperi-Losi del 1625*, Roma 1915.

Alcune delle stanze hanno ancora lo stemma degli Sforza.

[11] Per la complicata storia della Villa Mondragone, cfr. C. FRANCK, *Die Barockvillen in Frascati*, München-Berlin 1956, p. 51.

[12] Cfr. l'apertura ad arco ai piedi dello scalone del Palazzo Mattei. Il disegno all'Albertina citato nel testo mostra anche lo stesso tipo di finestra. Nella cornice della tomba della contessa Matilde in San Pie-

tro, Bernini ritornò a questo tipo di disegno mademiano. Lo stesso motivo nella loggia del Maderno del Palazzo Borghese che si affaccia sul Tevere è un'aggiunta settecentesca, cfr. H. HIBBARD, *The Architecture of the Palazzo Borghese*, Roma 1962, pp. 66 sgg.

[13] In ogni caso non sulle facciate. Ma egli usò il motivo nel cortile del Palazzo Mattei. L'influenza del Borromini sui particolari esterni è accertata dal disegno delle finestre, cfr. p. 169 e tav. 110.

[14] Blunt attribuisce al Bernini l'ampliamento del salone e questo, secondo l'autore, portò delle complicazioni nel disegno del palazzo.

[15] Fra coloro che lavoravano a Roma in questo periodo va citato l'architetto dilettante Rosato Rosati (c. 1560-1622). Nato vicino a Macerata (Marche), fu nominato rettore di un piccolo collegio di barnabiti a Roma prima del 1590. Nel 1612 progettò San Carlo ai Catinari con una cupola di disegno non ortodosso nell'ambiente romano (cupola finita nel 1620; abside finito nel 1646; la maggior parte della decorazione dell'interno tra il 1627 e il 1649; facciata del Soria, 1636-38). Per altre notizie su questa importante chiesa cfr. p. 98; V. FASOLO, *La cupola di San Carlo ai Catinari*, Istituto di studi romani, 1947.

[16] Tra le caratteristiche di questo importante palazzo sono le proporzioni allungate delle finestre, che ricordano forme gotiche, il quasi completo abbandono della decorazione , il risalto dato alle mura vuote dell'ampio settore centrale, e l'incongruente motivo serliano a coronamento del contro.

Per Scamozzi, cfr. la monografia di F. Barbieri, 1952.

[17] R. PALLUCCHINI, *Vincenzo Scamozzi e l'architettura veneta*, in «L'arte», XXXIX (1936), pp. 3 sgg.

[18] Per Curtoni, cfr. P. GAZZOLA, in «Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura», IV (1962.), p. 156.

[19] A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy*, Oxford 1940, p. 127. Sull'architettura milanese di questo periodo cfr. soprattutto H. HOFFMANN, in «Wiener Jahrb.», IX (1934), pp. 91 sgg.; C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano*, Firenze 1940; ID., *L'architettura da Bramante al Ricchino*, Milano 1941; P. MEZZANOTTE e G. C. BASCAPÉ, *Milano nell'arte e storia*, Milano 1948; P. MEZZANOTTE, in *Storia di Milano*, X, Milano 1957, parte IV; M. L. GATTI PERER, in *Il mito del classicismo nel Seicento*, Firenze 1964, p. 101.

[20] Il secondo cortile, anch'esso in genere attribuito al Mangone, fu costruito piú avanti nel secolo da Girolamo Quadrio.

[21] Il milanese Giovan Battista Montano (1534-1621) si assunse il compito di disegnare le piante di edifici antichi in parecchie pubblicazioni uscite postume tra il 1624 e il 1636. L'influenza esercitata da questi libri non è stata ancora sufficientemente studiata. E diligente articolo di G. ZANDER, in «Quaderni», n. 30 (1958) tratta soprattutto del problema dell'attendibilità del Montano.

[22] PREMOLI, *Appunti su L. Binago*, in «Archivio storico lombardo», XLIII (1916), p. 842. G. MEZZANOTTE, *Gli architetti Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Mazenta*, in «L'arte», LX (1961), pp. 231-70, con molto materiale nuovo.

[23] Anche la facciata riprende il tema, introdotto dal Bramante, di due torri che formano un gruppo di effetto con la cupola in mezzo. La facciata del Binago, non finita fino al secolo XVIII (insieme al rivestimento della cupola), è un importante collegamento tra la Santa Maria di Carignano dell'Alessi a Genova e la Sant'Agnese di Borromini a Roma. Ulteriori notizie su Sant'Alessandro in BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano* cit., I, pp. 3-34 (documenti) e *Storia di Milano* cit., X, p. 625: 1623, facciata finita fino al cornicione; 1626, cappelle finite; cfr. anche G. MEZZANOTTE, *Gli architetti Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Mazenta* cit., p. 253.

[24] C. BRICARELLI, in «Civiltà cattolica», LXXXIII, III (1932), p. 251; F. ZERI, in «Paragone», VI (1955), n. 61, p. 35; ID., *Pittura e Controriforma*, Torino 1957, p. 60; M. ENRICHETTI, *L'architetto Giuseppe Valeriano* (1542-1596) *progettista del Collegio Napoletano del Gesú Vecchio*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXXIX (1960), p. 325.

[25] Esempi: Santa Maria di Canepanova, Pavia (iniziata 1492?) o San Magno a Legnano, 1504-18.

[26] Cfr., per es., il disegno di fra Giocondo agli Uffizi (3932), illustrato in G. T. RIVOIRA, *Roman Architecture*, Oxford 1925, fig. 209. Anche piante e sezioni in G. B. MONTANO, *Scielta di varj tempietti antichi*, Roma 1624.

[27] Cfr., per es., il Duomo di San Donato a Mondoví (1743-63) di Francesco Gallo e San Geremia a Venezia di C. Corbellini (1753-60).

[28] E. CATTANEO, *Il San Giuseppe del Richini*, Milano 1957, p. 36. La chiesa fu aperta nel 1616. Il cardinale Federico Borromeo celebrò la prima messa. Quando entrò nell'edificio esclamò: «Ha del Romano».

[29] Le piante originali nella Collezione Bianconi (Biblioteca Trivulziana), datate probabilmente al 1607, dimostrano che la facciata fu disegnata con la chiesa; ma uno spaccato (non datato) della facciata del Ricchino mostra uno stadio «pre-edicola»; cfr. *ibid.*, p. 86 e figg. 27, 28, 37.

[30] Bisogna osservare tuttavia che la facciata del San Giuseppe contiene un residuo di ambiguità manieristica: solo le linee verticali delle colonne che fiancheggiano la porta nel piano inferiore e la finestra in quello superiore sono concepite con una certa coerenza. Le colonne esterne del piano superiore non trovano una corrispondenza adeguata nel piano inferiore: si elevano non sopra colonne, ma sopra pilastri; qui il movimento verticale è anche interrotto da quello orizzontale continuo del cornicione sopra gli intercolunni esterni del piano inferiore.

Inoltre sorge un problema cronologico poiché Girolamo Rainaldi usò questo tipo in Santa Lucia a Bologna nel 1623. Ma, come abbia-

mo detto, il disegno del Ricchino è probabilmente piú antico e, comunque, egli progettò anche la «facciata a edicola» dell'Ospedale Maggiore verso il 1625. Cfr. p. 102.

[31] Le seguenti non esistono piú: Sant'Ulderico, Sant'Eusebio, San Lazaro in Pietra Santa, tutte costruite prima del 1619; San Pietro in Campo Lodigiano e San Vito al Carrobbio, entrambe 1621; San Vittore al Teatro, San Giorgio al Palazzo, San Bartolomeo, 1624; San Pietro con la Rete e San Salvatore, 1625; Santa Maria del Lentasio, 1640; San Giovanni alle Case Rotte, 1645; la Chiesa del Seminario di Santa Maria della Canonica (c. 1651); e Santa Marta, Sant'Agostino, San Giovanni alle Quattro Facce. Il miglior resoconto delle opere del Ricchino in L. GRASSI, *Province del Barocco e del Rococò*, Milano 1966, pp. 289 sgg.

[32] Per es. Santa Maria della Vittoria, Santa Maria Maddalena, San Giacomo alle Vergini degli Spagnoli. Cfr. anche M. L. GENGARO, *Dal Pellegrini al Ricchino*, in «Boll. d'arte», XXX (1936), p. 202.

[33] P. MEZZANOTTE, *Apparati architettonici del Richino per nozze auguste*, in «Rassegna d'arte», XV (1915), p. 224.

[34] Cfr. HOFFMANN, *op. cit.*, p. 83. Per la data del Palazzo Durini cfr. P. MEZZANOTTE, *Raccolta Bianconi*, Milano 1942, p. 93 (molto raro).

[35] C. Baroni però ha dato come probabile il fatto che i disegni di Martino Bassi del 1591 per il cortile fossero ancora usati nel 1651. Brera fu costruito per la maggior parte dopo la morte del Ricchino da suo figlio Gian Domenico, Giuseppe Quadrio e Rossone. La famosa scala di solito attribuita al Ricchino, appartiene alla seconda metà del secolo.

[36] Cfr. l'opera riccamente illustrata di C. DEL FRATE, *Santa Maria del Monte sopra Varese*, Varese 1933. Per l'architettura della cappella, di G. Bernasconi, cfr. S. COLOMBO, *Profilo della architettura religiosa del Seicento. Varese...*, Milano 1970.

[37] ANTONO MORASSI, *Catalogo delle cose d'arte Brescia*, 1939, p. 144, con bibl. completa.

[38] A. FORATTI, *L'architetto Giov. Ambr. Magenta*, in *Studi dedicati a P. C. Falletti*, Bologna 1915. G. MEZZANOTTE, in «L'arte», LX (1961), p. 244. Le date degli edifici del Magenta date nel testo sono basate sulle ricerche di questo autore.

[39] G. CANTAGALLI, in *Comune di Bologna* (1934), p. 48; G. MEZZANOTTE, in «L'arte», LX (1961).

[40] Per le prime ripercussioni a Roma della navata a colonne dell'Italia settentrionale, cfr. San Salvatore in Lauro di Ottaviano Mascherino (1591-1600). Le colonne in Santissima Trinità dei Pellegrini di Paolo Maggi (1614) appartengono al restauro settecentesco di G. B. Contini (Cfr. G. MATTHIAE, in «Arti figurative», II [1946], p. 57, nota 7).

[41] Magnani ricostruí tra il 1622 e il 1624 il Sant'Alessandro di Ber-

nardino Zaccagni. Fu anche l'architetto del Palazzo del Municipio (1627) che venne distrutto durante l'ultima guerra.

[42] Secondo D. DE BERNARDI FERRERO, *I disegni d'architettura civile et ecclesiastica di G. Guarini...*, Torino 1966, p. 63, un disegno per la chiesa, che si trova nell'archivio di stato di Parma, reca solo il nome del Magnani e non quello dell'Aleotti.

[43] Teatro dell'Accademia degli Intrepidi (1606), distrutto dal fuoco nel 1679. Per l'attività ferrarese dell'Aleotti, cfr. il ben documentato articolo di D. R. COFFIN, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXI (1962), p. 116.

[44] L. MAGAGNATO, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia 1954, p. 80.

[45] La storia della Strada Nuova è stata ora pubblicata in un esemplare lavoro d'équipe sotto la guida di L. VAGNETTI, *Genova, Strada Nuova*, Genova 1967: accanto a esaurienti trattazioni sugli aspetti sociali, urbanistici e altri, una documentazione completa di ciascun palazzo che fiancheggia la strada.

[46] La storia dell'architettura barocca genovese è ancora da scrivere. Nonostante il pregevole lavoro soprattutto di Mario Labò e Orlando Grosso, numerosi palazzi genovesi sono ancora anonimi, e non esiste una solida base storica per gli edifici importanti del Sei e Settecento. Sovente si dà come data di nascita del Bianco il 1604 (O. Grosso), il che non è possibile tenendo conto della sua attività durante il secondo decennio. Ma un inizio vi è stato con la monografia di L. Profumo Müller su B. Bianco (cfr. bibl.) e con il bello studio di G. Colmuto su un tipo particolare di chiese longitudinali genovesi, con colonne appaiate lungo la navata (1970, cfr. bibl.).

[47] Secondo M. LABÒ, *Il palazzo dell'Università di Genova*, «Atti della R. Università di Genova», XXV (s. d.) il Bianco progettò il palazzo nel 1630 e fece il disegno definitivo nel 1634 quando la costruzione era iniziata. Cfr. anche L. PROFUMO MÜLLER, *B. Bianco...*, 1968 (cfr. bibl.).

[48] Simile al cortile del Palazzo Borghese a Roma (p. 17). Arcate spaziose poggiate su colonne singole o doppie sono comuni nell'architettura ecclesiastica di Genova della fine del secolo XVI, cfr. Santissima Annunziata, San Siro, e Santa Maria della Vigna.

[49] Le colonne scolpite dell'ingresso sono di derivazione manieristica e le cornici di finestra del pianterreno sono sovrastate da teste di leone che mordono i cunei, seguendo l'esempio del Palazzo Rosso (di Rocco Lurago?)

[50] Cfr., per es., il Palazzo Pallavicini in Piazza Fontane Marose (1565) e i palazzi Lomellini e Serra in Piazza de' Bianchi.

[51] VERA DADDI GIOVANNOZZI, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz», V (1937-1940), p. 58.

[52] V. FASOLO, *Un pittore architetto: il Cigoli*, in «Quaderni», nn. 1, 2 (1953); L. BERTI, in *Mostra del Cigoli*, catalogo 1959, p. 165.

[53] L. BERTI, in «Palladio», I (1951), p. 161; R. LINNENKAMP, *Giulio Parigi architetto*, in «Riv. d'arte», VIII (1958), p. 51, con elenco delle opere di Giulio e nuovi documenti.

[54] J. HESS, *Agostino Tassi*, München 1935.

[55] L. BERTI, in «Riv. d'arte», XXVI (1950), p. 157; e XXVII (1951-53), p. 93.

[56] Seguo l'attenta valutazione eseguita dal Berti del materiale documentario.

[57] Cfr. GIOVANNOZZI, *op. cit.*, p. 60.

[58] Per la storia della cappella cfr. W. e E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, Frankfurt 1955, II, pp. 469, 541, ecc., e BERTI, *loc. cit.*

[59] L. WACHLER, in «Röm, Jahrb. f. Kunstg.», IV (1940), p. 194.

[60] Per l'architettura barocca napoletana, cfr. gli articoli di CHIERICI, in «Palladio», I (1937) e il libro di R. Pane (Napoli 1939) che contiene l'unica storia coerente dell'argomento.

Per Francesco Grimaldi, cfr. H. HIBBARD, in «Art Bull.», XLIII (1961), p. 301, che seguo per le date degli edifici di Grimaldi.

[61] Per la posizione stilistica dello Stati (1556-1619), cfr. V. MARTINELLI, in «Riv. d'arte», XXXII (1959), p. 233.

[62] Cordier godette anche di una certa fama come restauratore di statue antiche; cfr. S. PRESSOUYRE, in «GdBA», LXXI (1968), pp. 147 sgg.

[63] N. VON HOLST, in «Zeitschr. f. Kunstg.», IV (1935), p. 35, ha smentito tale leggenda. J. POPE-HENNESSY, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963, catalogo, p. 137, non accetta le conclusioni di Holst.

[64] Statue e rilievi nella Cappella Aldobrandini, Santa Maria sopra Minerva (1598-1605); in San Giovanni in Laterano (1600); nella Cappella Paolina, Santa Maria Maggiore (1608-12); in Santa Maria della Pace (1614); e Santa Maria di Loreto (1628-29), ecc.

[65] R. WITTKOWER, in «Zeitschr. f. b. Kunst», LXII (1928), p, 26; I. ROBERTSON, in «Burl. Mag.», LXIX (1936), p. 176; A. DONATI, *Stefano Maderno scultore*, Bellinzona 1945.

[66] La letteratura su di lui è abbastanza ampia. Piú di recente P. ROTONDI, in «Capitolium», XI (1933), n. 10, p. 392, e «Riv. del R. Ist.», V (1935-36), pp. 189, 345, e V. MARTINELLI, in «Commentari», IV (1953), p. 133, con ulteriori riferimenti.

[67] Cfr. l'articolo fondamentale di G. FIOCCO, in «Le arti», III (1940-41), p. 74.

[68] Gli articoli di V. MARTINELLI, in «Commentari», II (1951), p. 224 e III (1952), p. 35, elenca la considerevole letteratura posteriore al Thieme-Becker e contiene anche una lista aggiunta di opere.

[69] Per una diversa interpretazione dell'evoluzione del Mochi, il lettore deve rifarsi a un recente articolo di I. LAVIN, in «Art Bull.», LII (1970), pp. 132 sgg.

[70] In alcuni dei suoi bronzi, però, Francesco Susini ruppe la tradizione dello studio di Giovanni Bologna (es. Il ratto di Elena, 1626); cfr. E. TIETZE-CONRAT, in «Kunstg. Jahrb. der k. k. Zentral-Kommission», II (1917), p. 95.

[71] Cfr. l'articolo ampiamente documentato di S. LO VULLO BIANCHI, in «Riv. d'arte», XIII (1931), pp. 131-213. Anche E. LEWY, *Pietro Tacca*, Köln 1928.

[72] Soprattutto le statue equestri in bronzo di Ferdinando I (Firenze, Piazza dell'Annunziata), Enrico IV di Francia (1604-11, Parigi, distrutta) e Filippo III di Spagna (1606-13), Madrid.

[73] La statua di Giovanni Bandini fu eretta nel 1595-99 (H. KEUTNER, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», VII [1956], p. 158). Gli Schiavi del Tacca furono eseguiti con l'aíuto di Andrea Bolgi, Cosimo Cappelli, Cosimo Cenni, Bartolomeo Cenninil Michele Luccherini, e di Lodovico Salvetti. Poco dopo Bolgi partí per Roma. Anche il Cennini andò a Roma, dove si fece un nome come fonditore in bronzo nello studio di Bernini. Gli altri allievi furono uomini di scarso rilievo.

[74] W. WEISBACH, *Trionfi*, Berlin 1919.

[75] È stato tuttavia giustamente osservato che statuette ellenistiche in bronzo di schiavi negri mostrano atteggiamenti estremamente simili a quelli degli schiavi del Tacca; cfr., per es., K. A. NEUGEBAUER, *Die Griechischen Bronzen* (Staatl. Museen), Berlin 1951, tav. 36.

[76] La statua di Ferdinando I fu terminata solo nel 1642 dal figlio di Pietro Tacca, Ferdinando.

[77] Finita poco prima della morte di Pietro e collocata da Ferdinando nel 1642.

[78] Non è sicuro se la copia a Palazzo Pitti del quadro di Velázquez al Prado, o la copia spagnola agli Uffizi del quadro di Rubens del 1628 andato perduto sia stata mandata da Madrid a questo scopo.

[78] Per esempio la sua Vergine col Bambino sulla tomba di Porzia Coniglia (Napoli, San Giacomo degli Spagnuoli) deriva dalla Vergine col Bambino di Danti nella Cappella Baroncelli, Santa Croce, Firenze; e il gruppo di Adamo ed Eva, che egli offrí al granduca Cosimo II (1616, ora giardini di Boboli) dal gruppo del Bandinelli al Bargello.

[80] L. BRUHNS, in «Röm. Jahrb. f. Kunstg.», IV (1940), p. 293. Sul Naccherino cfr. A. MARESCA DI SERRACAPRIOLA, *Michelangelo Naccherino*, Napoli 1924.

[81] Le sue figure nella Cappella della Crocifissione, Sacro Monte, Varese, mostrano tuttavia un vero senso del dramma barocco e rompono le convenzioni del piú anziano Francesco Silva (1580-1641), che eseguí la maggior parte dei gruppi nelle cappelle del Sacro Monte.

[82] Tra gli scultori che lavorarono a Genova si possono citare Filippo Planzoni della Sicilia (morto nel 1636), Domenico Bissoni di Vene-

zia (morto nel 1639) e suo figlio Giovan Battista (morto nel 1659) e Stefano Costa (morto nel 1657) e Pietro Andrea Torre (morto nel 1668). La maggior parte di questi lavorò soprattutto il legno. Artisti come il Bissoni hanno assunto una personalità piú chiaramente definita grazie all'esposizione di Genova del 1939 (cfr. p. 392).

Parte seconda L'età del barocco
(c. 1625 – c. 1675)

Capitolo settimo

Introduzione

La seconda parte di questo libro con il titolo generico di *L'età del barocco* comprende molte tendenze artistiche differenti: ma il periodo riceve la sua impronta dalla predominante figura del Bernini, che per piú di mezzo secolo imperò sulla vita artistica italiana nel punto focale, a Roma. Il suo successo fu reso possibile dal fatto che egli ebbe la fortuna di servire cinque papi, i quali dimostrarono la massima considerazione per il suo genio.

La nuova era incomincia con il pontificato di Urbano VIII (1623-44) i cui lineamenti marcati ma belli, sopravvivono in numerosi magnifici busti del Bernini. Molto diverso dagli austeri papi della Controriforma, Urbano si vide come un rinato Giulio II. Nella sua prima giovinezza egli aveva scritto poemi in latino e in italiano a imitazione di Orazio e Catullo[1]. Come papa egli ravvivò l'interesse umanistico per la cultura e si circondò di poeti e studiosi; superficialmente la sua corte assunse qualcosa della grandiosità e della libertà dei suoi precursori rinascimentali. Ma sarebbe errato vedere sia il pontificato di Urbano sia quello dei suoi successori semplicemente in termini di una crescente secolarizzazione. Al contrario, Urbano VIII confermò i decreti del Concilio di Trento e non solo mantenne la pace con i gesuiti, ma li considerò come i principali alleati per consolidare i risultati della Controriforma. Le parole con le

quali egli fissò il ricordo di sant'Ignazio nel martirologio romano, sono caratteristiche del suo atteggiamento: «Il 31 luglio si celebra a Roma la festa di sant'Ignazio, confessore, fondatore della Società di Gesú, illustre per la sua santità, per i suoi miracoli e per il suo zelo nel propagare la religione cattolica in tutto il mondo»[2]. È altrettanto caratteristico che il papa Pamphili Innocenzo X, successore di Urbano (1644-55) fu assistito al suo letto di morte da nessun altro tranne il generale dell'ordine dei gesuiti, padre Oliva, che fu anche intimo amico del Bernini.

Ancora una volta, perciò, durante il nuovo periodo sorge la domanda posta nel primo capitolo di questo libro: i gesuiti e, per quanto riguarda ciò, qualsiasi altro tra gli energici ordini nuovi, come i carmelitani e i teatini, ebbero una parte attiva nel dirigere non solo la propria, ma anche la politica papale? Nessuno può dubitare che un cambiamento notevole ebbe luogo nell'interpretazione artistica dell'esperienza religiosa, ma non fu un cambiamento in una sola direzione. L'arco si estende da un'attraente mondanità alla tenera sensibilità, alla devozione sentimentale e sdolcinata[3], alla pietà bigotta e alla mistica esaltazione, testimonianze sufficienti che ci troviamo di fronte alle reazioni degli artisti agli umori proteiformi dell'età piuttosto che a una politica premeditata. In pratica, le istituzioni religiose accettavano tutto quello che gli artisti erano in grado di offrire.

Devozione seicentesca e immagini religiose.

Bisogna sondare le tendenze religiose che si svilupparono nel corso del XVII secolo per riuscire a comprendere il carattere e la diversità delle immagini religiose[4]. Durante la prima metà del secolo la casistica e, nella sua scia, le varie forme di probabilismo divennero i model-

li generalmente accettati del pensiero e convinzioni teologiche, principî ai quali le masse dei fedeli reagirono con un rilassamento della moralità[5]. Sarebbe difficile asserire che la moralità si abbassò al livello piú basso mai raggiunto; ciò che assunse un aspetto nuovo e moralmente pericoloso, fu che la Chiesa non solo era connivente, ma perfino appoggiava le decisioni di profitto individuale in disaccordo con la lettera e lo spirito della religione dogmatica. Questo fu il nucleo centrale del probabilismo. Certo, nella seconda metà del secolo, il probabilismo perse terreno, ma un personaggio pubblico come padre Oliva, generale dei gesuiti dal 1664 al 1681 vi diede in pieno il suo appoggio.

Nello stesso tempo, il quietismo, una nuova forma di misticismo, si estese in Spagna, in Francia e in Italia. Il suo maggior profeta fu il prete spagnolo Miguel de Molinos (morto nel 1697) la cui *Guía espiritual*, pubblicata nel 1675, prese Roma d'assalto[6]. Molinos, è vero, finí la vita in prigione; tuttavia il quietismo era venuto per rimanere. Gli storici cattolici lo definiscono una perversione della dottrina mistica della quiete interiore. «Il dolce e saporito sonno del nulla» propugnato dal Molinos, goduto dall'anima nello stato di contemplazione, portava, secondo l'opinione dell'ecclesiasticismo tradizionale, all'esaltazione della mancanza di coscienza e per conseguenza all'apatia immorale. In contrasto con il misticismo «classico», il quietismo era teologico piú che metafisico, era oscurantismo piú che illuminismo, una forma di religiosità di evasione prodotta a comando piuttosto che una condizione spontanea di sublime unione con Dio.

Non sembra troppo tirato concludere che la mentalità che informò il probabilismo e il quietismo trovò un'eco nelle immagini religiose. Molte cose che nei quadri del Seicento appaiono all'osservatore moderno come una religiosità ipocrita scaturiscono senza dubbio dal-

l'atteggiamento generale nei riguardi della confessione e delle pratiche devote al tempo della restaurazione cattolica.

Va inoltre sottolineato che nel corso del XVII secolo l'ordine dei gesuiti stesso subí una caratteristica metamorfosi: sotto i generali Muzio Vitelleschi (1615-45), Vincenzo Carafa (1645-49) e Giovan Paolo Oliva, interessi mondani per il lusso, la ricchezza e gli intrighi politici e la frivolezza nell'interpretazione dei voti sostituirono lo zelo originale e lo spirito austero dell'ordine. Inoltre, la restaurazione cattolica aveva portato a un consolidamento della dottrina e dell'autorità espressi dallo sfarzo della corte papale del tardo barocco, che rivaleggiava con quelle delle monarchie assolute. Come risultato di questi sviluppi si trova, genericamente parlando, che, nell'ambito della Chiesa, il trattamento antiestetico dell'arte comune nel periodo della Controriforma militante, fu ora sostituito da un apprezzamento estetico della qualità artistica. Questa prontezza a discriminare, che iniziò sotto il papa Paolo V, coincise sotto i pontificati di Urbano VIII, Innocenzo X e Alessandro VII (1655-67) con la maturità dei grandi individualisti del barocco, Bernini, Cortona, Borromini, Sacchi e Algardi, che ricevette pieno riconoscimento ufficiale.

La tendenza verso l'estetismo nei circoli religiosi ufficiali è uno dei segni distintivi della nuova era. Anche se le arti restarono un'arma importante nell'arsenale posteriore alla Controriforma, esse non ebbero piú solo la funzione di istruire ed edificare, ma anche di divertire. Ogni discorso ufficiale lo afferma, a cominciare dalle ben note parole di Urbano VIII, che egli si dice abbia indirizzato al Bernini, dopo essere salito al trono papale. «È vostra grande fortuna, cavaliere – pare abbia detto – vedere Maffeo Barberini papa, ma noi siamo ancora piú fortunati per il fatto che il cavaliere Bernini vive al tempo del nostro pontificato», un omaggio pale-

se alla preminenza artistica. Fino a che punto giungesse l'apprezzamento estetico è chiaro da alcuni interessantissimi documenti che, sebbene un po' tardi, spiegano il nuovo atteggiamento. Nacque una controversia fra i gesuiti e lo scultore Legros quanto alla posizione della sua statua del beato Stanislao Kostka in Sant'Andrea al Quirinale, a Roma[7]. I gesuiti respingevano la richiesta dell'artista di trasferire la statua dalla stanzetta del noviziato in una delle cappelle della chiesa, adducendo, fra gli altri, l'argomento che non vi sarebbe stata proporzione fra le dimensioni della figura e quelle della cappella e inoltre che la figura era in contrasto con l'omogeneità della chiesa, un principio sul quale Bernini, l'architetto, aveva insistito e che il principe Camillo Pamphili, il patrono, aveva accettato completamente.

Il corso preso dalla religiosità del Seicento, la «secolarizzazione» dell'ordine dei gesuiti e della corte papale, le aspirazioni estetiche nei circoli clericali, tutto ciò sembrerebbe militare contro un ritorno del misticismo nell'arte. Viceversa lo si ebbe, come è testimoniato da numerose sculture e pitture romane circa fra il 1650 e il 1680, dalla Santa Teresa del Bernini, agli affreschi del Gaulli nella chiesa del Gesú. La stessa tendenza si trova fuori di Roma; come prova si possono citare solo le ultime pitture di Giovanni Benedetto Castiglione o le opere del periodo medio di Mattia Preti. L'ultimo stile del Bernini, in particolare, rivela un'intensa spiritualità in contrasto con il rilassamento della devozione ufficiale. Ho messo in rilievo che il Bernini aveva stretti contatti con i gesuiti e praticò regolarmente gli «esercizi spirituali» di sant'Ignazio. Mentre gli esercizi dovevano il loro successo senza pari all'attrattiva che esercitavano sui sensi, il che era anche un segno caratteristico delle opere del Bernini, la psicologia pratica di queste basata sulla intenzionale forza evocativa delle immagini, era essenzialmente non mistica.

Fino a che punto il Bernini stesso e altri fossero catturati dal misticismo quietistico è un problema che richiederebbe ulteriore approfondimento. L'Italia non produsse grandi mistici durante il XVII secolo, ma sembra che sia esistita una corrente sotterranea popolare che mantenne viva la tradizione mistica. È piú che probabile che il Bernini abbia studiato gli scritti di Dionigi l'Areopagita[8] e sappiamo dalle sue stesse parole che l'*Imitazione di Cristo*, scritto dal mistico tardomedievale Tommaso da Kempis (1380-1471) fu il suo libro favorito, del quale era solito leggere ogni sera un capitolo[9]. È in questa direzione, credo che si deve guardare per spiegare la combinazione in tante opere del tardo barocco dell'immediatezza psico-terapeutica dei gesuiti e il misticismo dei non gesuiti.

Retorica e procedura barocca.

Estasi e rapimenti sono le condizioni psico-fisiche che segliano il culmine dell'attività mistica. In molti periodi gli artisti tentarono di riprodurre non solo queste condizioni stesse, ma anche le visioni che si presentavano a chi era in quello stato esaltato di percezione. Ciò che distingue il barocco dai periodi precedenti, e anche il barocco vero e proprio dal primo barocco, è che lo spettatore è stimolato a partecipare attivamente alle manifestazioni soprannaturali dell'atto mistico piú che guardarle «dall'esterno». Ciò è inteso in un senso molto specifico, perché è evidente che in molte opere, da circa il 1640 in poi, è sottintesa una duplice visione, dato che il metodo di rappresentazione indica come l'intera immagine di un santo e la sua visione siano l'esperienza soprannaturale dello spettatore. La Santa Teresa del Bernini, rappresentata in rapimento, sembra essere sospesa a mezz'aria, e ciò può apparire realtà solo in

virtú dello stato visionario della mente dell'osservatore. O per dare un altro esempio: nel soffitto di Sant'Ignazio del Pozzo l'«illuminazione» è concessa al santo in estasi, ma per vedere i cieli aperti con il santo e i suoi discepoli a cavallo delle nuvole, ciò è dovuto alla rivelazione consentita allo spettatore[10]. Quasi ignota al primo barocco, la duplice visione fu sovente spinta a fondo con tutte le risorse dell'illusionismo durante il barocco e sostenuta dal dramma, dalla luce, dall'espressione e dal gesto. Nulla rimase incompiuto per attirare l'osservatore nell'orbita dell'opera d'arte. A miracoli, eventi meravigliosi, fenomeni soprannaturali, è data un'aria di verosimiglianza; l'improbabile e l'inverosimile sono resi plausibili, perfino convincenti.

Le rappresentazioni di duplici visioni sono casi estremi di un tentativo per cattivare lo spettatore facendo appello alle emozioni. Vale la pena cercare un comune denominatore per questo modo di trattare una categoria importante delle immagini religiose barocche. La tecnica di questi artisti è quella della persuasione a ogni costo. La persuasione è l'assioma centrale della retorica classica. In uno scritto illuminante G. C. Argan[11] ha perciò giustamente messo in rilievo il forte influsso della *Retorica* di Aristotele sulla procedura barocca. Aristotele dedica l'intero secondo libro della sua *Retorica* alla rappresentazione delle emozioni perché nell'uomo sono la parte attraverso la quale si effettua la persuasione. La trasmissione dell'esperienza emotiva era l'obiettivo principale dell'immagine religiosa barocca, perfino nelle opere di classicisti barocchi come Andrea Sacchi[12]. Con la sua tecnica della persuasione l'artista si rivolge a un pubblico che vuole essere persuaso. In retorica, Aristotele asserisce, i principî della persuasione, per essere persuasivi, devono ripetere opinioni comuni. Similmente l'artista barocco rispondeva alla condotta affettiva del pubblico e sviluppava una tecnica retorica che assicura-

va una facile comunicativa. Cosí gli artisti di questo periodo facevano uso delle convenzioni narrative e di un linguaggio retorico di gesti ed espressioni che spesso all'osservatore moderno fanno l'impressione di essere volgare, non sincero, disonesto o ipocrita[13].

Dall'altra parte della bilancia ci sono la consapevolezza crescente dello stile personale e del ruolo assegnato all'ispirazione e all'immaginazione e conseguentemente il valore dato allo schizzo, al bozzetto, alla prima idea rozza libera dalle pastoie dell'esecuzione. Questi nuovi valori, spesso non vincolati all'uso retorico corrente, erano destinati a raggiungere una parte importante durante una fase piú tarda.

Il mecenatismo.

Nulla può essere piú ingannevole che classificare – come è stato fatto[14] – l'arte dell'intero periodo barocco come arte della Controriforma. I papi austeri della fine del XVI secolo e i grandi santi controriformatori sarebbero stati esterrefatti dall'arte sensuale ed esuberante dell'epoca di Bernini e sarebbero pure rimasti disgustati dalla politica artistica dei papi della restaurazione cattolica. Fu soprattutto per opera di Urbano VIII Barberini (1623-1644), Innocenzo X Pamphili (1644-55) e Alessandro VII Chigi (16551667), e delle loro famiglie, che a Roma fu dato un volto nuovo, un aspetto di splendore festoso che cambiò davvero il carattere della città. Per valutare questa trasformazione basta confrontare il tipo del tetro palazzo della Controriforma, esemplificato dal Palazzo Laterano di Domenico Fontana, e il palazzo di famiglia del papa Borghese Paolo V, con edifici allegri come il Palazzo Barberini e il Palazzo Chigi-Odescalchi, oppure le cupe facciate di chiese del tardo XVI e primo XVII secolo, con le creazioni fantasiose e brillanti

di un periodo leggermente piú tardo, come Sant'Andrea al Quirinale, Sant'Agnese, Santi Martina e Luca e Santa Maria della Pace; basta solo pensare alle fontane del Bernini, alla gioia provata da generazioni e generazioni in Piazza del Popolo, nelle Piazze Navona e Campitelli e, soprattutto, per il giubilante sfarzo che pervade la Piazza San Pietro. Questi esempi cospicui dànno un'idea del carattere ed estensione del mecenatismo papale durante il periodo in esame. Essi indicano pure che dal pontificato di Urbano VIII in avanti, le maggiori imprese edilizie furono affidate agli architetti piú eminenti, in contrasto con la mancanza di discriminazione spesso riscontrata nel periodo precedente; inoltre che i patroni accettavano benevolmente le personali idiosincrasie di stile e la determinazione degli artisti e architetti di risolvere ogni problema in maniera adeguata. In contrasto con le tendenze livellatrici della fase precedente, la varietà di stili ora diventa quasi incredibile, non solo fra architetto ed architetto e non solo fra i primi e gli ultimi lavori di uno stesso maestro, ma perfino fra due opere di un maestro degli stessi anni. Individualisti dalla volontà salda fanno il loro ingresso.

Se tutto ciò è vero, parecchi malintesi popolari dovrebbero ancora essere corretti. Contrariamente all'opinione generale, la maggior parte delle nuove chiese costruite a Roma durante questo periodo erano piccole, perfino piccolissime di dimensioni; la necessità di grandi chiese congregazionali fu soddisfatta in un periodo precedente. Molti degli edifici piú belli del barocco romano e precisamente quelli che ebbero anche il maggiore influsso in Italia e all'estero, sono monumentali solo nell'aspetto, ma non nelle proporzioni. Inoltre, in confronto all'ampiezza e alla varietà del mecenatismo papale, ecclesiastico e aristocratico, sotto Paolo V, le imprese artistiche sotto i papi successivi furono assai piú limitate. Non sarebbe possibile, per esempio, elencare

una serie di affreschi fra il 1630-50 paragonabile a quelli degli anni 1608-17.

I papi del barocco prodigarono grandi somme per le loro imprese private: Urbano VIII per il Palazzo Barberini e Innocenzo X per il «Centro Pamphili», la Piazza Navona con il palazzo di famiglia e Sant'Agnese[15]. Ma il loro obiettivo principale, che rafforzava lo splendore e il prestigio della corte papale, rimaneva quello di San Pietro, e fu la grandiosità di questo compito che esaurí le loro risorse. Subito dopo l'accesso di Urbano, il Bernini incominciò a lavorare al Baldacchino e ben presto fu assunto per riorganizzare tutta l'area sotto la cupola e quella della tomba del papa. Riguardo alla decorazione pittorica della basilica, la politica di Urbano fu meno perspicace. Ciononostante, Andrea Sacchi iniziò a dipingere nel 1625 e rimase occupato per i dieci anni successivi. In principio il papa ricorse pure a piú anziani pittori fiorentini come Ciampelli e il Passignano. Anche Baglione e perfino l'anziano e completamente superato Cavalier d'Arpino ricevettero ordinazioni di pitture. Ma, a parte quelle del Sacchi, l'onere maggiore pesava sulle spalle di Lanfranco e di Cortona. Altri artisti eminenti, come il Domenichino, Valentin, Poussin e Vouet ebbero la loro parte e, in piú, il giovanissimo Pellegrini, Camassei e Romanelli che davano speranze di grandi successi, ma alla luce della storia sono da considerarsi dei falliti[16]. In ogni caso durante il pontificato di Urbano, l'opera di decorazione in San Pietro non fu mai sospesa e quasi ogni anno vide l'inizio di una nuova impresa. Il ritmo rallentò sotto Innocenzo X, ma Alessandro VII di nuovo diede impulso alla continuazione dell'opera con la massima energia. Sotto di lui presero forma i due piú straordinari contributi: la Cattedra di San Pietro e la piazza.

Messo a confronto con quello di San Pietro, il patronato concesso ai due palazzi papali, il Vaticano e il Qui-

rinale, fu trascurabile. Nel Vaticano, Urbano fece dipingere alcune stanze da Abbatini e Romanelli, e sebbene gli affreschi di quest'ultimo nella sala della contessa Matilda[17] (1637-42) non siano privi di fascino è ovvio che non possono competere con le opere monumentali di quegli anni. In complesso si può affermare che durante questo periodo le ordinazioni meno importanti erano nelle mani di artisti minori. Questa regola non si può però applicare alla massima opera intrapresa nel Palazzo del Quirinale, la decorazione della galleria compiuta durante il pontificato di Alessandro da tutti gli artisti disponibili sotto la guida di Pietro da Cortona.

Il massimo successo dell'intero periodo rimane l'opera del Bernini all'interno e all'esterno di San Pietro, eseguita in un periodo di quasi due generazioni. Benché intrapresa senza un programma complessivo premeditato da parte dei papi, quest'opera incorpora lo spirito della restaurazione cattolica e, implicitamente, quello del barocco in maniera piú completa di qualsiasi altro complesso di opere d'arte a Roma, in Italia o in Europa[18]. In ogni nuova manifestazione viene espressa la perpetuità e il trionfo della Chiesa, la gloria della fede e il sacrificio e questi emblemi altamente simbolici rimangono di per sé impressi nell'occhio e nella mente dell'osservatore in virtú del loro intenso e impetuoso linguaggio visivo[19].

Tuttavia, mentre questo ciclo di opere monumentali sembrava proclamare la vittoria finale di Roma, l'autorità della Santa Sede aveva già incominciato a calare. La pace di Vestfalia (1648), che poneva fine alla guerra dei trent'anni in Europa, rese evidente che da allora in poi le potenze avrebbero sistemati i loro conflitti senza l'intercessione papale. Inoltre, nel corso del secolo, l'autorità della Santa Sede, nelle parole del Ranke: «cambiò inevitabilmente, se pure gradualmente, dall'assolutismo monarchico ai metodi deliberanti dell'aristocrazia costi-

tuzionale». C'era quindi da aspettarsi che, dopo l'era del Bernini, Cortona e Borromini, Roma non potesse conservare oltre la incontrastata supremazia artistica. Sebbene Roma avesse ancora molto della sua antica vitalità, un centrifugo spostamento di gravità verso nord e sud può essere osservato nell'ultima parte del XVII secolo. Venezia, Genova, Piemonte e Napoli incominciarono ad assumere ruoli direttivi.

[1] Pubblicato per la prima volta a Perugia nel 1606 e molte volte dopo.

[2] R. HARVEY, *Ignatius Loyola*, London 1936, p. 257.

[3] Cfr. ad es., le numerose opere della scuola di Guido Reni.

[4] Per quanto segue cfr. soprattutto, HASTINGS, *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, s. v., e I. VON DÖLLINGER e F. H. REUSCH, *Geschichte der Moralstreitigkeiten in der römisch-katholischen Kirche seit dem sechzehnten Jahrhundert*, Nördlingen 1889.

[5] Sul lassismo cfr. M. PETROCCHI, *Il problema del lassismo nel secolo XVII* («Storia e letteratura», n. 45), Roma 1948.

[6] ID., *Il quietismo italiano del Seicento* («Storia e letteratura», n. 20), Roma 1948; anche PASTOR, XIV, II, p. 985.

[7] Per quanto segue cfr. i documenti pubblicati da F. HASKELL, in «Burl. Mag.», XCVII (1955), p. 287.

[8] WITTKOWER, *Bernini*, p. 12.

[9] M. DE CHANTELOU, *Journal du voyage du Cav. Bernin en France*, Paris 1885, sotto 23 agosto 1665.

[10] Per il testo illustrato da Pozzo, cfr. MÂLE, p. 442.

[11] *La «rettorica» e l'arte barocca*, in *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici*, Roma 1955, p. 9. Le idee di questo conciso articolo hanno influenzate la mia ricerca.

[12] Cfr. il discorso di Sacchi a Francesco Lauri, riportato da L. PASCOLI, *Vite de' pittori ecc.*, Roma 1736, II, p. 82: «Io stimo, e credo, che i pittori dagli oratori deggian pigliare i precetti». Cfr. anche H. POSSE, *Der römische Maler Andrea Sacchi*, Leipzig 1925, p. 118.

[13] Poche ricerche sono state fatte su questo problema. Di non grande aiuto in questo contesto è G. WEISE e G. OTTO, *Die religiöse Ausdrucksgebärde des Barock* («Schriften und Vorträge der württembergischen Ges. d. Wissensch.; Geisteswissenschaften», Abt. 5, 1938).

[14] Cfr. lo stimolante libro di W. WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921, che ebbe un'influenza duratura, ma suscitò anche un'ardente polemica; cfr. soprattutto, N. PEVSNER, in «Rep. f. Kunstw.», XLVI (1925), p. 243 e XLIX (1928), p. 225; WEISBACH, *ibid.*, p. 16.

[15] Per altre informazioni sul mecenatismo papale, cfr. i capitoli relativi nella *Storia dei papi* di Pastor.

[16] Per ulteriori particolari cfr. i documenti in POLLAK, *Kunsttätigkeit*, II, Wien 1931, e i cataloghi in E. WATERHOUSE, *Baroque Painting in Rome*, London 1937.

[17] J. HESS, in «Illustrazione vaticana», VI (1935), p. 241.

[18] Per particolari sull'intero «programma» cfr. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 19.

[19] Per il mecenatismo papale e altre sue forme a Roma, cfr. ora la prima parte dell'eccellente opera di HASKELL, *Patrons*.

Capitolo ottavo

Gianlorenzo Bernini (1598-1680)

INTRODUZIONE.

Pochi dati sono necessari per delineare la biografia del massimo genio del barocco italiano. Bernini nacque a Napoli il 7 dicembre 1598, figlio di madre napoletana e padre fiorentino. Abbiamo visto che suo padre, Pietro, fu uno scultore di talento superiore alla media e che si trasferí a Roma con la sua famiglia intorno al 1605. Fino alla sua morte, settantacinque anni dopo, Gianlorenzo lasciò la città solo una volta per un periodo un po' lungo, quando nel 1665, al culmine della fama, fu chiamato da Luigi XIV a Parigi. Con brevi interruzioni, la sua carriera lo portò di successo in successo e per piú di cinquant'anni, volenti o nolenti, gli artisti romani dovettero inchinarsi alla sua superiorità. Solo Michelangelo, prima di lui, fu tenuto in tale considerazione dai papi, dai grandi e dagli artisti del suo tempo. Come Michelangelo egli considerava la scultura la sua vocazione e fu, allo stesso tempo, architetto, pittore e poeta; come Michelangelo era un artigiano nato e il marmo fu il suo vero elemento; come Michelangelo era capace di una concentrazione e una sincerità quasi sovrumane nell'adempiere un dato compito. Ma a differenza del terribile e solitario gigante del XVI secolo, egli fu un uomo di grande fascino, un parlatore brillante e spiritoso, socievole, aristocratico nel comportamento, buon marito e

buon padre, un organizzatore di prim'ordine, dotato di un talento straordinario per creare rapidamente e con facilità.

L'attività di suo padre nella cappella di Paolo V in Santa Maria Maggiore fissò l'inizio della sua carriera. Fu cosí che l'attenzione del papa e del cardinale Scipione Borghese fu attratta verso il giovane prodigio e il ragazzo diciannovenne entrò nell'orbita del piú prodigo patrono del periodo. Fino al 1624 egli rimase al servizio del cardinale creando, con brevi interruzioni, le statue e i gruppi che sono tuttora alla Villa Borghese. Dopo l'ascesa di Urbano VIII al trono papale, la sua posizione preminente nella vita artistica di Roma fu assicurata. Ben presto le imprese piú importanti furono concentrate nelle sue mani e dal 1624 alla fine dei suoi giorni fu quasi esclusivamente occupato in opere religiose. Nel febbraio 1629, dopo la morte del Maderno, egli fu nominato «architetto di San Pietro» e, benché la sua attività in quella chiesa fosse incominciata già fin dal 1624 con la commissione del Baldacchino, la parte maggiore della sua collaborazione scultorea, decorativa e architettonica sta fra il 1630 e la morte.

Al principio degli anni venti egli fu uno dei piú ricercati scultori di ritratti, ma con l'aumento di incarichi monumentali su una scala senza precedenti, gli rimase sempre meno tempo per distrazioni di questo genere. Alla fine degli anni venti e negli anni trenta egli dovette assumere degli assistenti per queste commissioni secondarie e degli ultimi trentacinque anni della sua vita esiste solo una mezza dozzina di ritratti a mezzo busto fatti di sua mano. Le opere piú vaste – tombe, statue, cappelle, chiese, fontane, monumenti e Piazza San Pietro – sono tutte comprese nei tre pontificati di Urbano VIII, Innocenzo X e Alessandro VII. Nonostante egli fosse attivo proprio fino alla fine, solo durante gli ultimi anni le commissioni diminuirono. Per quanto se ne

può sapere, ciò fu dovuto alla generale scarsità di attività artistica piuttosto che a un declino delle sue capacità creative in età avanzata. La sua opera pittorica è contenuta soprattutto negli anni venti; piú tardi egli difficilmente toccò un pennello e preferí valersi di pittori professionisti per esprimere le sue idee. La maggior parte dei suoi piú importanti progetti architettonici, d'altra parte, appartiene agli ultimi anni della sua vita, particolarmente al periodo del pontificato di Alessandro VII[1].

LA SCULTURA.

Sviluppo stilistico.

Non è molto facile nel caso del Bernini accertare con precisione delle cesure nell'evoluzione del suo stile. La ragione è semplice: per circa cinquant'anni egli lavorò simultaneamente a numerose grandi imprese, molte delle quali furono condotte avanti per lunghi periodi, mentre cambiamenti e modifiche venivano inserite fin quando il progresso del lavoro lo permetteva. Cosí gli ci vollero nove anni per finire il Baldacchino, dieci anni per il Longino, tredici per la Cattedra e quasi venti per la tomba di Urbano VIII. Ciononostante, il suo stile scultoreo subí considerevoli trasformazioni che si possono associare, genericamente, con determinati periodi della sua vita.

Al primo gruppo di opere, databile fra il 1615 e il 1617, appartiene la Capra Amaltea con Giove infante e un satiro (Galleria Borghese), il San Lorenzo (Firenze, Collezione Contini-Bonacossi) e il San Sebastiano (Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza) e inoltre i busti del Santoni[2] e del Vigevano (Roma, Santa Prassede e Santa Maria sopra Minerva). Tutte queste opere mostrano, nonostante i legami con il manierismo, una straordinaria libertà, un'energia e una perfezione nel tratta-

mento della superficie che le elevano molto al di sopra della massa delle mediocri produzioni contemporanee. La fase successiva incomincia con l'Enea e Anchise del 1618-19, il primo gruppo monumentale per il cardinale Scipione Borghese. Un lavoro di questa mole richiede una disciplina considerevole e noi vediamo il giovane Bernini – probabilmente consigliato dal padre – ritornare a una composizione piú decisamente manierista di qualsiasi sua scultura precedente. La «figura serpentinata» dei corpi ha dei precedenti manieristici prefissati, che si trovano anche nelle opere del padre, mentre la precisione, il vigore e la saldezza d'esecuzione rappresenta chiaramente un passo avanti dalla prima fase. Le statue posteriori, che seguono in rapida successione dimostrano uno straordinario processo di emancipazione che non trova l'uguale in tutta la storia della scultura. Lo si può seguire dal Nettuno e Tritone per ornare una vasca nel giardino del cardinale Montalto (1620, adesso Victoria and Albert Museum), al Ratto di Proserpina (1621-22), al David (1623) e all'Apollo e Dafne (1622-25). Era nato un nuovo tipo di scultura. L'antichità ellenistica e il soffitto Farnese di Annibale Carracci furono le guide essenziali alle concezioni rivoluzionarie del Bernini[3]. Alcuni dei nuovi principî possono essere riassunti: tutte queste figure mostrano un momento transitorio, il punto culminante di un'azione e l'osservatore è attratto nella loro orbita da una quantità di espedienti. La loro immediatezza e naturalezza sono sostenute dal realismo del dettaglio e dalla differenza di materia che rendono tanto piú impressionante il momento drammatico. Basta solo confrontare il Davide del Bernini con le statue di Davide dei secoli precedenti, come quella di Donatello o di Michelangelo per capire la rottura decisiva con il passato: invece di un pezzo di scultura autonoma, una figura che si muove nello spazio quasi minacciosamente afferra l'osservatore.

Con la Santa Bibiana (1624, Roma, Santa Bibiana) incomincia la lunga serie di statue religiose che esigeva un cambiamento di spirito, se non di principî scultorei. Qui per la prima volta il Bernini espresse nella scultura la sensibilità tipica del XVII secolo cosí ben conosciuta dai dipinti del Reni. Qui pure per la prima volta le pieghe del drappeggio sembrano rafforzare e partecipare all'atteggiamento mentale della figura. In seguito sempre piú egli considerò l'abbigliamento e i drappeggi un mezzo per sostenere un concetto spirituale con un gioco astratto di rientranze e sporgenze, di luce e di ombra. Il passo decisivo seguente nella conquista del corpo mediante il drappeggio drammaticamente concepito è il monumentale Longino (1629-1638, San Pietro). Tre giri di pieghe si irradiano da un nodo sotto il braccio sinistro verso l'ampia cascata verticale del drappeggio guidando lo sguardo verso l'immagine marmorea della sacra lancia, una reliquia della quale è conservata nella cripta sotto la statua. Cosí il corpo del san Longino è quasi soppresso sotto il peso del mantello che sembra seguire leggi proprie.

Uno sviluppo analogo si troverà nei busti del Bernini. Quelli del 1620 sono pensierosi e calmi, con un semplice contorno e pieghe dei drappeggi plastiche e salde. Una lunga serie di questi busti statici, ma psicologicamente profondi, ci è conservata, dalla piccola testa di Paolo V (1618, Galleria Borghese), ai busti di Gregorio XV, del cardinale Escoubleau de Sourdis (Bordeaux, Saint-Brun), di monsignor Pedro de Foix Montoya (Roma, Santa Maria di Monserrato), ai primi busti di Urbano VIII e di Francesco Barberini (Washington, National Gallery, Collezione Kress), per citare solo quelli piú importanti. Il busto di Scipione Borghese del 1632 (Roma, Galleria Borghese), invece, ha uno stile dinamico[4]; la testa è presentata in un movimento momentaneo, l'occhio vivace sembra fissare l'osservatore e la bocca semiaperta come se stesse parlando, lo invita a conver-

sare. Altrettanto dinamica è la sistemazione del drappeggio, su cui le luci brillano e lampeggiano, e pertanto sembra in continuo movimento.

Cosí, con questo busto e la statua di Longino, inizia una nuova fase nell'opera del Bernini. Se si volesse attribuirle un'etichetta terminologica, la si potrebbe nominare «del pieno barocco». La nuova importanza conferita al drappeggio come un fattore dominante nel sostenere l'emotività dell'opera si troverà durante quegli stessi anni nei dipinti di Cortona o Lanfranco e perfino in quelli di un artista come il Reni. Si può confrontare la Vergine nell'Assunzione del Reni a Genova del 1616-17 con quella della Madonna del Rosario del 1630-31 (Bologna, Pinacoteca); solo quest'ultima presenta passaggi di pesanti drappeggi a sé stanti simili alla cascata verticale del mantello del Longino.

Ma il Bernini non seguí subito la via aperta di recente. Anzi, durante gli anni trenta ci fu una breve pausa, una classica recessione, probabilmente non senza l'influsso della crescente pressione da parte dei piú entusiasti sostenitori della dottrina classica. A questa fase appartengono, fra le altre opere, la tomba della contessa Matilde in San Pietro (1633-37) e il grande rilievo del «Pasce oves meas» all'interno del portico sopra la porta centrale della basilica (1633-46); inoltre, la testa della Medusa (1636?, Roma, Palazzo dei Conservatori) e alcuni ritratti a mezzo busto, sopra tutti quello di Paolo Giordano II Orsini, duca di Bracciano (castello di Bracciano) e di Thomas Baker (1638, Victoria and Albert Museum); infine, alcune delle opere piú deboli del Bernini, come l'iscrizione commemorativa per Urbano VIII in Santa Maria in Aracœli (1634) e la statua commemorativa di Urbano VIII nel Palazzo dei Conservatori (1635-40). Il contributo degli assistenti nell'esecuzione di tutte queste opere varia e nessuna può rivendicare il diritto alla completa autenticità.

Quello che si può chiamare il periodo centrale del Bernini, gli anni da circa il 1640 fino verso il 1655, va considerato come il piú importante e il piú creativo di tutta la sua carriera. Fu durante questi anni che il progetto definitivo della tomba di Urbano VIII prese forma (iniziato nel 1628, ma eseguito per lo piú fra il 1639 e il 1647, San Pietro), che egli elaborò uno stile rivoluzionario di monumento funebre (Maria Raggi, 1643, Santa Maria sopra Minerva) e, fatto piú decisivo di tutti, che concepí l'idea di unificare tutte le arti verso un unico effetto imponente, mentre nello stesso tempo scopriva le qualità potenziali della luce nascosta e diretta (Cappella Raimondi, San Pietro in Montorio, c. 1642-46 e Cappella Cornaro, Santa Maria della Vittoria, 1645-52). Durante questi anni egli collocò anche per la prima volta una fontana rustica resa monumentale nel centro di una piazza (la Fontana dei Quattro Fiumi, Piazza Navona, 1648-51), corresse radicalmente il concetto classico di bellezza (Verità svelata, 1646-52, Galleria Borghese), trovò una nuova soluzione per il vecchio problema del tronco mozzato nei busti (Francesco I d'Este, 1650-51, Modena, Galleria Estense) e progettò il nuovo tipo del monumento equestre barocco (Costantino iniziato nel 1654, ma non finito fino al 1668, Scala regia, Vaticano). È impossibile valutare in pieno la portata delle idee incorporate in queste opere, non solo per l'ambiente romano, ma per i successivi cento anni d'arte italiana, anzi europea.

Il passaggio a quest'ultimo stile si può osservare nelle opere dal 1660 in avanti. Con la sola eccezione dell'Abacucco (1655-61, Santa Maria del Popolo) tutte le sue figure piú tarde mostrano le membra sottili ed esageratamente allungate che aveva dato per la prima volta alla Verità svelata. Si può seguire lo sviluppo verso la concezione di corpi sempre piú esili dal Daniele (1655-57, Cappella Chigi, Santa Maria del Popolo) alla Maria

Maddalena nella Cattedrale di Siena (1661-63), e poi agli angeli ai lati del seggio della cattedra (fusi nel 1665) e gli angeli per il Ponte Sant'Angelo (1668-71, Sant'Andrea delle Fratte e Ponte Sant'Angelo)[5] con i loro corpi eterei e le estremità molto allungate. E parallelamente a questa tendenza «goticheggiante» diventa sempre piú impetuoso, turbolento, sofisticato il trattamento dei vestiti, che perdono via via il carattere di materia reale e devono essere visti come modelli astratti atti a comunicare all'osservatore un sentimento di appassionata spiritualità. Nel caso della Maria Maddalena, per esempio, il movimento e il contromovimento di due cordoni di pieghe strettamente attorcigliate che attraversano il corpo, esprimono in modo sublime l'agonia e l'ansia della santa. Parimenti, il dolore degli angeli del Ponte Sant'Angelo per la passione di Cristo si rillette in modi diversi nei loro drappeggi gonfiati dal vento. La corona di spine tenuta da uno di essi, e ripresa dal vigoroso arco ondeggiante del drappeggio che sfida qualsiasi tentativo di spiegazione razionale. Viceversa, l'umore piú delicato e tenero dell'angelo con l'iscrizione è espresso e sottolineato dal drappeggio sgualcito in pieghe nervose che si arrotolano irrequiete in basso.

Agli inizi degli anni settanta, il Bernini tirò le estreme conseguenze. Si può studiare il cambiamento dal cavallo di Costantino all'analogo cavallo del monumento equestre di Luigi XIV (1669-77, Versailles) o perfino dal bozzetto autentico, da datarsi 1670 (Galleria Borghese), all'esecuzione dell'opera vera e propria che era quasi terminata nel 1673, e si vedrà che fra il modello ed il marmo fu compiuto un ulteriore e ultimo passo nella ornamentalizzazione dinamica della forma. I vestiti degli angeli in bronzo sull'altare della Cappella del Sacramento (1673-74, San Pietro) mostrano questa tendenza sviluppata al limite estremo. Parallela a questa corre una tendenza a sostituire le diagonali, predomi-

nanti durante il periodo medio, con orizzontali e verticali, per farle giocare con curve serpeggianti o per rompere improvvisamente pieghe angolose e per approfondire fessure e solchi. Nessuno può trascurare il cambiamento dall'Estasi di santa Teresa (1645-1652) alla beata Lodovica Albertoni (1674, San Francesco a Ripa) o dal ritratto a mezzo busto di Francesco I (1650-51) a quello di Luigi XIV (1665, Versailles). Nel suo ultimo busto, quello di Gabriele Fonseca (c. 1668-75, San Lorenzo in Lucina) è evidente con quanta forza questi espedienti compositivi accentuino la tensione emotiva espressa nella testa.

Il ritorno del Bernini, negli ultimi anni, a una struttura austera e, si è tentati di dire, classica per le sue composizioni, mostra che egli non era indipendente dalle tendenze prevalenti del periodo. Ma nel suo caso è appunto il contrasto fra le masse plastiche violentemente forzate e il controllo assiale che dà alla sua opera tarda un'impronta drammatica ed estatica ineguagliabile.

Sculture da vedersi da una e da piú parti.

È uno dei piú strani e radicati equivoci, dovuto, sembra, all'influsso magnetico di Heinrich Wöfllin, che la scultura barocca presenti molti punti di vista[6]. Invece è proprio il contrario e nessuno ha chiarito meglio la cosa se non il piú grande artista barocco: Bernini stesso. Molti lettori possono, tuttavia, immediatamente ricordare le statue e i gruppi della Galleria Borghese che, ergendosi isolati nel centro delle stanze, invitano l'osservatore a girarvi intorno e a esaminarli da tutti i lati. Si dimentica, normalmente, che la loro collocazione attuale è abbastanza recente e che ognuna di queste opere in origine era posta contro un muro. Già dall'inizio, il Bernini «ancorava» saldamente le statue all'am-

biente e con l'avanzare degli anni egli trovò nuovi e caratteristici espedienti per essere sicuro che sarebbero state osservate da punti predisposti.

È ovviamente, la scultura rinascimentale che viene in mente quando pensiamo a statue concepite con una «facciata» principale. La maggior parte delle figure rinascimentali non lascia ombra di dubbio su quale sia il loro lato piú importante, dato che in genere esse sono lavorate come rilievi con corpi ed estremità che si estendono senza sovrapporsi entro un piano ideale in avanti. Ben diverse sono le figure del Bernini: queste si estendono in profondità e sovente presentano complicate combinazioni di piani spaziali e movimenti contrastanti. La differenza può essere studiata nella Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, dove il Bernini progettò l'Abacucco come contrapposizione al raffaellesco Giona del Lorenzetto. Per distinguerlo dal carattere di rilievo che ha quest'ultimo, la figura, o meglio il gruppo del Bernini, non offre un coerente piano del rilievo, ma si proietta e indietreggia vigorosamente nella terza dimensione. In aggiunta alla sistemazione contrapposta delle gambe, del torso, della testa e del braccio indicatore che taglia il corpo di Abacucco, c'è l'Angelo voltato nella nicchia. Ed è proprio quando si guarda l'Abacucco di fronte che l'angelo appare piú di scorcio. Ma vedendo il gruppo nell'insieme noi notiamo che l'azione dell'angelo (egli afferra il profeta da una ciocca di capelli e punta attraverso l'ambiente, nella direzione della nicchia di Daniele) è completamente definita dalla esatta posizione centrale davanti alla nicchia, e solo da questo punto di vista tutte le parti, come il gioco combinato delle gambe e delle braccia delle due figure, possono essere viste come un disegno significante. Per scorgere il corpo e le braccia dell'angelo completamente tese, l'osservatore deve spostarsi molto a destra; ma allora la posa e il movimento di Abacucco non sono piú coordi-

nati, e l'intero gruppo non presenta piú un aspetto integrato e coerente. Cosí, una volta che l'osservatore abbia abbandonato la facciata principale, nuove visioni potranno apparire nel campo visivo, ma saranno sempre parziali e riveleranno dettagli altrimenti nascosti senza tuttavia aiutare a chiarire l'insieme del disegno.

Il risultato di questa analisi può senz'altro essere generalizzato; noi siamo, in effetti, interessati a un problema essenziale nella scultura barocca. Pare dunque che le statue del Bernini siano concepite in profondità e che la sensazione della loro organizzazione spaziale debba e possa realizzarsi sempre, ma che esse sono, ciononostante composte come immagini per un unico punto di vista principale. Bisogna persino andare un passo piú avanti per centrare esattamente questo problema. Le figure del Bernini non solo si muovono liberamente in profondità, ma sembrano appartenere allo spazio stesso in cui l'osservatore vive. A differenza dalle sculture rinascimentali, le sue figure necessitano dello spazio senza soluzione di continuità che le circonda, private del quale perderebbero la loro ragione d'essere. Cosí il David mira con il sasso a un Golia immaginario che si deve supporre sia da qualche parte nello spazio vicino allo spettatore; la Bibiana è mostrata in muta comunicazione con Dio Padre che, dipinto sulla volta sopra di lei, apre le braccia come per riceverla nell'empireo dei santi; Longino guarda in su verso la luce celeste che cade dalla cupola di San Pietro; Abacucco indica degli immaginari aratori nel campo mentre l'angelo di Dio sta per trasportarlo nella fossa di Daniele attraverso lo spazio in cui si trova lo spettatore. La nuova posizione concettuale può ora essere definita piú chiaramente: le statue del Bernini respirano, per cosí dire, la stessa aria dell'osservatore, sono cosí reali che condividono con lui lo spazio senza interruzione e pure rimangono opere d'arte pittoriche in un senso specifico e limitato; perché seb-

bene stimolino lo spettatore a circolare, esse richiedono il punto di vista esatto non solo per rivelare le loro qualità di assorbire e penetrare lo spazio, ma anche per afferrare in pieno il significato dell'azione o del tema raffigurati. È certamente il fatto che Bernini rappresenti continuamente un momento transitorio a rendere inevitabile l'aspetto del punto di vista unico: il punto culminante di un'azione può essere rivelato completamente da un punto di vista solo.

Mentre il Bernini accetta a un livello nuovo e sofisticato i principî rinascimentali della scultura con un solo punto di vista, egli incorpora anche nella sua opera i tratti essenziali caratteristici della scultura manieristica, specialmente i complessi rapporti assiali, contorni spezzati ed estremità sporgenti. In altre parole egli approfitta della libertà manieristica dalle limitazioni imposte dalla pietra. Molte delle sue figure e gruppi consistono di piú di un blocco, il suo Longino, per esempio, di non meno di cinque. I manieristi, pratici e teorici, primo fra tutti Benvenuto Cellini, discussero se una scultura deve avere uno o piú punti di vista. Il loro verdetto fu una conclusione già scontata. Giovanni Bologna nel suo Ratto delle Sabine (15791583) mostrò come tradurre la teoria in pratica e diede ad un gruppo di parecchie figure un numero infinito di punti di vista tutti egualmente validi. Il moltiplicarsi dei punti di vista nella scultura giunse sulla scia di un profondo cambiamento spirituale, perché lo scultore socialmente elevato del XVI secolo, il quale rifiutava di essere un semplice artigiano, pensava in termini di modellini in cera o in argilla. Cosí egli creava, senza le restrizioni imposte materialmente dal blocco. La concezione rinascimentale della scultura come arte di lavorare la pietra («l'arte di sottrarre») incominciò a trasformarsi in arte di lavorare l'argilla e la cera («modellare», cosa che si fa aggiungendo; per Michelangelo un'occupazione «pittorica») e questa rivoluzione del XVI seco-

lo portò alla fine al declino della scultura nel XIX secolo. Benché il Bernini non potesse accettare i punti di vista molteplici della scultura manierista, perché avrebbero interferito con il rapporto soggetto-oggetto (opera-osservatore) da lui accuratamente preparato e, inoltre, avrebbero impedito di cogliere a prima vista un centro di forza e un punto culminante dell'azione, egli non ritornò alle limitazioni rinascimentali dettate dalla forma del blocco, poiché voleva inserire le sue statue nello spazio circostante. Combinando il punto di vista unico delle statue rinascimentali con la libertà ottenuta dai manieristi Bernini pose le fondamenta della sua nuova, barocca concezione della scultura.

Solo in rare occasioni egli concepí opere per molteplici punti di vista. Ciò avvenne quando le condizioni nelle quali si sarebbero viste le sue opere non dipendevano da lui. Tale è il caso degli angeli per il Ponte Sant'Angelo, che dovevano avere vari punti di vista per la gente che attraversa il ponte. Questi angeli chiaramente presentano tre visuali, tutte egualmente favorevoli: da sinistra, da destra e dal centro; ma essi non offrono visuali coerenti di profilo o di dietro, perché questi lati sono invisibili ai passanti.

Durante il periodo di mezzo il Bernini portò nuove e piú importanti idee per risolvere il problema dei punti di vista stabiliti. Egli collocò il gruppo di Santa Teresa e l'angelo in una profonda nicchia sotto un baldacchino architettonico di protezione e ciò rende praticamente impossibile vedere l'opera se l'osservatore non si trova nella navata della chiesa esattamente nell'asse centrale della Cappella Cornaro. Rinchiuso nelle linee dell'architettura che lo incorniciano, il gruppo ha un carattere essenzialmente pittorico: si può paragonarlo a un quadro vivente. Lo stesso si può dire di disegni piú tardi, ogni volta che le circostanze lo permisero. La Cattedra fu concepita come un enorme quadro pieno di colore

incorniciato dalle colonne del Baldacchino. Analogamente, i concetti pittorici del Costantino e della Beata Lodovica Albertoni si rivelano solo a chi guarda le statue rispettivamente dall'interno del portico di San Pietro e dalla navata di San Francesco a Ripa. Anzi, le incorniciature accuratamente predisposte quasi costringono lo spettatore a collocarsi nella giusta posizione per guardare.

Nonostante il loro carattere da quadro vivente, tutte queste opere sono ancora rigorosamente tridimensionali e vigorosamente vive; non sono né rilievi né relegate in uno spazio limitato. I personaggi agiscono in uno scenario potenzialmente illimitato. Pertanto essi condividono ancora a nostro spazio senza interruzione, ma allo stesso tempo sono molto lontani da noi; essi sono estranei, visionari, inavvicinabili come apparizioni da un altro mondo.

Colore e luce.

È evidente che il modo pittorico di trattare la scultura proprio del Bernini non può essere dissociato da due altri aspetti, colore e luce, che richiedono speciale attenzione.

La scultura in marmo policromo è piuttosto eccezionale nella storia dell'arte europea. Il vincolo con i marmi senza colore dell'antica Roma non fu mai completamente rotto ed è caratteristico che a Firenze, per esempio, la policromia fosse quasi esclusivamente riservata a opere popolari fatte di materiale da buon prezzo. Ma durante il tardo Cinquecento divenne di moda a Roma e altrove, di combinare teste di marmo bianco con busti colorati, a imitazione di una tendenza nella scultura tardo-antica. L'elemento naturalistico implicito in questi lavori non attrasse mai il Bernini. L'uso di materia-

li compositi o policromi avrebbe interferito con la sua concezione unitaria del busto o della figura. Nel suo diario il signore di Chantelou ci informa che il Bernini considerava il piú difficile compito dello scultore, quello di produrre l'impressione e l'effetto del colore solamente con il marmo bianco. Ma in un senso differente la policromia era estremamente importante per lui. Gli occorrevano montature policrome e l'unione di figure di bronzo e di marmo tanto per l'articolazione, l'accentuazione e la differenziazione di significato quanto per le irreali impressioni pittoriche delle sue grandi composizioni. Se ne può dedurre che egli seguí una voga già stabilita[8]. Fino a un certo punto ciò è vero. Ma nelle sue mani la policromia divenne uno strumento di perfezione fino allora mai conosciuta.

La tomba di Urbano VIII del Bernini segue certamente il modello policromo del piú vecchio pendant, la tomba di Paolo III di Guglielmo della Porta. Ma nell'opera del Bernini le zone bianche e scure sono molto piú accuratamente equilibrate e hanno un significato evidente. L'intera sezione centrale è in bronzo scuro, in parte dorato; il sarcofago, la figura a grandezza naturale della Morte e la statua papale, cioè tutte le parti in diretto rapporto con il defunto. A differenza di queste, con i loro magici effetti di colore e di luce, le allegorie in marmo bianco della Carità e Giustizia hanno chiaramente qualità terrene. Sono queste figure con le loro reazioni umane e la materia di superficie sensuale e attraente a formare una transizione tra l'osservatore e la statua papale che solo per il colore cupo sembra molto lontana dalla sfera della nostra vita.

Ben piú complessi sono i rapporti di colore nelle ultime opere del Bernini. La Cappella Cornaro è, ovviamente, l'esempio piú perfetto. Nella zona piú bassa, quella umana, l'osservatore sta di fronte a un'armonia di colori caldi e brillanti di tono rosso, verde e giallo. La

visione di santa Teresa, il punto focale di tutta la composizione, è drammaticamente accentuato dal contrasto fra le colonne scure che fanno da cornice e il levigatissimo candore del gruppo. Altri stimoli sono messi in gioco per sottolineare il carattere eccezionale dell'evento che mostra un serafino mentre trafigge il cuore della santa con il dardo infuocato del divino amore, simbolo della sua unione con Cristo. La visione ha luogo in un regno immaginario su una vasta nuvola, magicamente sospesa a mezz'aria davanti a uno sfondo iridescente di alabastro. Inoltre, viene usata una luce guidata e nascosta a rafforzare il momento drammatico del quale l'osservatore diventa testimonio. La luce cade attraverso una finestra con i vetri gialli celata dietro il frontone ed è materializzata, per cosí dire, nei raggi d'oro che circondano il gruppo[9].

Viene spesso osservato che il Bernini attinse qui alla sua esperienza come disegnatore teatrale. Sebbene questo sia probabilmente esatto, distrae dal problema reale. Perché quest'arte non è né meno né piú «teatrale» di una pala d'altare tardo gotica che riproduca una scena di un mistero fermata per l'eternità. In un altro capitolo sono state esaminate le caratteristiche simbolico-religiose della luce. Il modo come Bernini ha trattato il problema della luce segue una tradizione chiaramente pittorica, i cui esempi nella pittura barocca sono legioni. La luce celeste guidata, com'è usata dal Bernini, santifica gli oggetti e le persone che colpisce e le sceglie come destinatarie della grazia divina. I raggi dorati lungo i quali sembra passare la luce, hanno ancora un altro significato. In contrasto con la luce calma e diffusa del Rinascimento, questa luce guidata sembra momentanea, transitoria, instabile. L'instabilità è la sua vera essenza. La luce guidata, perciò, rafforza nell'osservatore la sensazione di provvisorietà della scena rappresentata: ci si rende conto che il momento della «illuminazione» divi-

na passa come è venuto. Con la luce guidata, il Bernini trovò il modo di convincere il fedele dell'intensa esperienza del soprannaturale.

Nessuno scultore, prima del Bernini, aveva tentato di usare la luce reale in questo modo. Qui nell'ambiente di una cappella egli fece ciò che i pittori tentarono di fare nei loro dipinti. Se si ammette che egli ritradusse nelle tre dimensioni della vita reale l'illusione della realtà resa dai pittori in due dimensioni, si sarà riusciti a vedere a fondo il carattere specifico del suo modo pittorico di trattare la scultura. Il suo amore per la disposizione cromatica ora diventa completamente comprensibile. Un'opera come la Cappella Cornaro fu concepita in termini di un enorme dipinto.

Questo vale per la cappella nel suo insieme. Piú in alto la gamma dei colori si alleggerisce e sulla volta si apre il cielo dipinto. Gli angeli hanno spazzato via le nuvole cosí che la luce celeste che emana lo Spirito Santo può raggiungere la zona in cui vivono i mortali. La figura del serafino, fratello degli angeli dipinti nelle nuvole, è scesa sui raggi di luce.

Lungo le pareti laterali della cappella, sopra le porte, appaiono i membri della famiglia Cornaro che, inginocchiati a lato degli inginocchiatoi, parlano del miracolo che avviene sull'altare. Essi vivono in un'architettura illusionistica che sembra una estensione di spazio in cui si muove l'osservatore.

Nonostante il carattere pittorico del progetto nell'insieme, il Bernini fece una distinzione, qui come in altri casi, fra i vari gradi di realtà. I membri della famiglia Cornaro sembrano vivi come noi. Essi appartengono al nostro spazio e al nostro mondo. L'avvenimento soprannaturale della visione di santa Teresa è elevato in una sfera sua propria, tenuta lontana da quella dell'osservatore soprattutto in virtú del baldacchino che la isola e della luce celeste[10]. Infine, molto meno tangibile

è l'incommensurabile infinito del luminoso empireo. L'osservatore è attratto in questa rete di rapporti e diventa un testimonio della misteriosa gerarchia che sale dall'uomo al santo e a Dio Padre.

In tutte le grandi opere dal periodo medio in avanti, la luce guidata e spesso celata rappresenta una parte straordinariamente importante nel produrre un'impressione convincente di miracolo e di visione. Il Bernini risolse il problema prima nella Cappella Raimondi in San Pietro in Montorio (c. 1642-46). Stando nella penombra della cappella, lo spettatore guarda nella nicchia dell'altare e vede, avvolto da una luce sfolgorante, come per magia, l'Estasi di san Francesco, il rilievo di Francesco Baratta. Piú tardi il Bernini usò accorgimenti essenzialmente simili non solo per la Cappella Cornaro e per la Cattedra, ma anche per il Costantino, la Beata Lodovica Albertoni e, su scala molto piú vasta, nella chiesa di Sant'Andrea al Quirinale.

Contemporaneamente gli accordi di colore diventano sempre piú ricchi e imponenti. Ne è testimonianza la tomba di Maria Raggi (1643, Santa Maria sopra Minerva) con la sua cupa armonia di nero, giallo e oro; o la cortina agitata dal vento di stucco colorato dietro al Costantino, un motivo che ha non una ma quattro diverse funzioni: di efficace sostegno del movimento dell'imperatore, di espediente per mettere in relazione il monumento con la dimensione della nicchia, di tradizionale «emblema» della regalità e di elemento pittorico fantastico. Ne sono testimonianza i drappi di diaspro che egli usò solo nei lavori tardi, come la Lodovica Albertoni e la tomba di Alessandro VII; o l'altare nella Cappella del Santissimo Sacramento in San Pietro (1673-74), dove marmi colorati, bronzo dorato e lapislazzuli si combinano in un quadro di sublime bellezza che esprime simbolicamente la perfezione immateriale del mondo angelico e lo splendore di Dio.

Con il suo modo rivoluzionario di trattare colore e luce, il Bernini diede l'avvio ad uno sviluppo di immense conseguenze. Non ci si rende sufficientemente conto che i concetti pittorici del maturo Bernini forniscono la base non solo per molte opere successive romane e dell'Italia settentrionale, ma soprattutto per il barocco austriaco e tedesco. Neppure le orge di colore e di luce dei fratelli Asam aggiungono qualcosa di essenzialmente nuovo al repertorio creato dal Bernini.

Il superamento dei modi tradizionali.

Il modo del Bernini di concepire le sue opere grandiose in termini pittorici ebbe un ulteriore risultato rivoluzionario: la distinzione tradizionale delle arti in specie o categorie nettamente definite divenne una cosa sorpassata e perfino assurda. Che cos'è il gruppo di Santa Teresa e l'angelo? È scultura a tutto tondo o è rilievo? Nessuno dei due termini è applicabile. Da una parte il gruppo non può essere staccato dall'edicola, dallo sfondo e dai raggi di luce; d'altra parte non ha un fondo da rilievo nel vero senso della parola, e non è incorniciato come dovrebbe essere un rilievo. In altre parole, il Bernini creò una specie per la quale non esiste un termine nel vocabolario.

Inoltre, perfino la linea di confine, fra pittura, scultura e architettura diventa fluida. Ogni volta che gli se ne offre l'opportunità, Bernini lascia scaturire le sue immagini da un concetto unitario che rende impossibile qualsiasi separazione. Al suoi tempi si era completamente consapevoli di ciò. Nelle parole del biografo del Bernini, Filippo Baldinucci, «tutti sapevano che egli fu il primo a intraprendere l'unificazione dell'architettura, pittura e scultura in modo tale che insieme formano un tutto magnifico». La Cappella Cornaro ne è il supremo

esempio. Abbiamo visto come il cielo dipinto, il gruppo scolpito e l'architettura vera e finta sono strettamente connessi. Cosí, solo se si guarda il tutto, le parti sono completamente intelligibili. Ciò vale pure per le opere prevalentemente architettoniche del Bernini, come dimostreremo piú tardi in questo capitolo. La creazione di nuovi tipi e la fusione di tutte le arti aumenta la partecipazione emotiva dell'osservatore: quando tutte le barriere sono superate, vita ed arte, esistenza reale ed apparizione si fondono in una cosa sola.

Nella Cattedra di San Pietro nell'abside della basilica (1656-66), l'opera piú complessa del Bernini e, dato il posto e la portata simbolica, la piú significativa, si possono studiare a fondo i vari punti indicati qui. Abbiamo notato prima che il tutto fu concepito come una pittoresca fata morgana da vedersi a distanza attraverso le colonne del Baldacchino. Solo da un punto di osservazione vicino è possibile discernere il gioco raffinato del marmo multicolore, bronzo dorato e stucco, tutti immersi nella luce gialla che emana dal centro della Gloria angelica. Nessuna differenziazione di specie è possibile: la finestra come pure i passaggi dal basso all'alto rilievo e poi alle figure isolate penetrando a fondo nello spazio costituiscono un tutto indivisibile. L'osservatore si trova in un mondo che egli condivide con santi e angeli e si sente magicamente attratto nell'orbita dell'opera. Cos'è immagine? cos'è realtà? Persino la linea di confine fra l'una e l'altra sembra essere cancellata. Eppure, nonostante la vasta scala e l'estensione spaziale, la composizione è sistemata ed equilibrata con la massima cura. La gamma di colore si alleggerisce progressivamente dai piedistalli di marmo al trono di bronzo con decorazioni dorate e gli angeli d'oro della Gloria[11]. I raggi dorati stendono le loro dita protettrici su tutta l'ampiezza dell'opera e intensificano contemporaneamente la concentrazione visiva sul punto focale simbolico, l'area del

trono. Movimenti e gesti, perfino in piani spaziali diversi, sono intimamente correlati. Cosí le mani nervose ed eloquenti di sant'Ambrogio e sant'Atanasio, appaiono come espressioni contrappuntistiche dello stesso tema.

Il nuovo e non ortodosso modo del Bernini di attraversare i confini tradizionali e di imbrigliare tutte le arti per ottenere un unico irresistibile effetto confonde molti spettatori. Perfino coloro che si ergono in difesa di simili fenomeni nell'arte moderna, non possono perdonare al Bernini di aver trasgredito ai modi stabiliti dell'espressione artistica[12]. È chiaro che la sua statuaria afferrerà la nostra immaginazione solo se saremo preparati ad abbattere le barriere intellettuali e concederci a lui, ciò che volentieri facciamo di fronte a un Gonzales o un Giacometti o un Moore.

Nuovi tipi iconografici.

Non meno importanti e influenti dei nuovi principî artistici del Bernini e, naturalmente, inseparabili da essi, furono i cambiamenti che egli portò in una vasta scelta di soggetti. Solamente studi particolareggiati rivelerebbero tutta la portata delle sue innovazioni. Per quanto profondamente consapevole della tradizione, e ad essa debitore, egli si accinse a ogni nuovo compito con una mentalità fresca e indipendente e la sviluppò in una direzione nuova. Egli divenne il piú grande creatore di tipi iconografici del barocco italiano, e la sua concezione del santo, di tombe, della statua equestre, di ritratti e di fontane, rimase incontestata per cento anni.

La tomba di Urbano VIII instaurò il nuovo tipo di monumento papale. Risalendo, attraverso la tomba di Paolo III di Guglielmo della Porta, alle tombe medicee di Michelangelo, Bernini raggiunse un equilibrio ideale fra il monumento commemorativo e cerimoniale[13], ed è

questo concetto che molti scultori successivi tentarono di seguire con maggiore o minore successo. Nella tarda tomba di Alessandro VII (1671-78), il Bernini mise in risalto il contrasto fra la precarietà della vita (Morte con clessidra) e l'imperturbabile fede del papa che prega. Ma quest'idea, che corrispondeva cosí bene alle convinzioni del Bernini stesso sulla soglia della morte, era troppo personale per trovare molto seguito. Quando fu ripresa durante il XVIII secolo, il concetto era cambiato: la Morte non era piú controbilanciata dalla certezza di salvarsi mediante la fede e non riservava altro che terrore a coloro che minacciava di eterna distruzione[14].

All'inizio degli anni quaranta il Bernini introdusse un modo completamente nuovo di trattare il problema dei monumenti funerari piú piccoli con i suoi progetti per i monumenti ricordo Valtrini e Merenda, ambedue eseguiti da mano d'opera di bottega[15] e la tomba di Maria Raggi, opera di altissima qualità. Egli respinse la cornice architettonica che isola; e nelle tombe Valtrini e Raggi un ritratto a rilievo del defunto è retto rispettivamente dalla Morte e da putti. Fu tre generazioni dopo, nell'età dell'illuminismo che questo tipo finalmente sostituí quello col defunto in atteggiamento di devozione.

Altrettanto importante è il suo contributo alla storia della ritrattistica. Lo Scipione Borghese del 1632 può senz'altro essere ritenuto come il primo ritratto a mezzo busto del tardo barocco. Dal 1635 data uno dei piú notevoli busti di tutta la storia dell'arte, quello di Costanza Buonarelli (Firenze, Bargello). È l'unico ritratto privato del Bernini ed è perciò eseguito senza la deliberata stilizzazione delle altre opere dello stesso periodo. Si può ben credere che della tempestosa vicenda amorosa che il Bernini ebbe con questa altera e sensuale donna parlasse tutta la città. Dal punto di vista storico quest'opera è cosí importante perché apre la storia

della ritrattistica moderna nella scultura. Tutte le barriere sono cadute: qui c'è una donna del popolo né piú bella né piú eroica della realtà e il «contatto» con lei è diretto e istantaneo. Nei suoi busti del re Carlo I (distrutto)[16], Francesco I d'Este e Luigi XIV invece, il Bernini creò il tipo ufficiale barocco del sovrano assoluto. Le sue intenzioni e modo di procedere si possono ricostruire completamente dalle pagine del diario del signore di Chantelou[17]. Egli trattava questi busti con l'idea di esprimere il concetto di nobiltà, dell'orgoglio, dell'eroismo e della maestà. In ciò egli riuscí cosí bene che nessuno scultore barocco poté mai dimenticare la riproduzione visiva del Bernini di queste nozioni astratte. Cosí pure egli diede alla statua equestre barocca con il cavallo impennato una impronta eroica e un senso di drammaticità e di movimento dinamico, non solo nel Costantino, ma anche nel disgraziato monumento di Luigi XIV che sta, ora, trasformato in un Marco Curzio, vicino al «Bassin des Suisses» nei giardini di Versailles.

Ancora piú radicale di tutte queste innovazioni fu il contributo del Bernini alla storia della fontana barocca. Una tradizione di fontane con figure esisteva a Firenze piú che a Roma e fu questa tradizione che il Bernini riprese e rivoluzionò. Il suo giovanile Nettuno e Tritone per la Villa Montalto (1620, ora Victoria and Albert Museum) testimonia del legame con le fontane fiorentine[18]. Con la fontana del Tritone nella Piazza Barberini (c. 1642-43)[19] egli abbandonò completamente il precedente trattamento formale. Molto lontana dall'eleganza decorativa delle fontane fiorentine, questa struttura massiccia mette l'osservatore di fronte a un'entità scultorea integrale come un prodotto naturale. Il dio marino, la conchiglia e il pesce sono saldati in un tutto organico e nessuno può fare a meno di essere cattivato dall'atmosfera fiabesca di una simile creazione.

Ogni reminiscenza di simmetria e di struttura architettonica è sparita nella Fontana del Moro in Piazza Navona (1653-55), dove il Bernini usò gli stessi elementi costitutivi; divinità marina, conchiglia e delfino. Ma questi elementi sono ora animati da un'azione drammatica; noi assistiamo a un momento transitorio nella disputa fra il «Moro» e la sua preda. Considerazioni completamente differenti sono da tenere in conto per il progetto della grande fontana nel centro della stessa piazza. Il Bernini doveva erigere un monumento sufficientemente grande per far risaltare con efficacia il centro della lunga piazza senza turbarne l'unità. Contemporaneamente la fontana doveva essere messa in relazione con la facciata di Sant'Agnese senza competere con essa. Uno scoglio «naturale»[20], bagnato da ampie sorgenti munito da aperture tanto sull'asse lunga quanto sulla corta e sovrastato dall'enorme obelisco egiziano: barriera e legame, accompagnamento ai campanili e contrasto; espanso e vario vicino a terra e verso l'alto duro, uniforme e sottile; fontana e monumento; improvvisazione e simbolo di esistenza sovrumana, queste apparenti contraddizioni indicano la risposta ingegnosa trovata dal Bernini a questo problema.

Il numero di fontane create dal Bernini è relativamente piccolo, ma tanto piú grande ne fu l'effetto. I contemporanei furono affascinati non solo dal suo nuovo, veramente poetico uso di motivi realistici come scogli, conchiglie e prodotti naturali, ma anche dal modo rivoluzionario di trattare l'acqua stessa. Perché egli sostituí i tradizionali sottili getti d'acqua con un esuberante e potente imbrigliamento degli elementi. Fu il continuo movimento dell'acqua scrosciante e mormorante, che aiutò il Bernini a soddisfare il sogno da lui a lungo accarezzato: di creare il vero movimento e la vita pulsante.

La funzione del «concetto».

Dopo le pagine precedenti, non sarà necessario mettere in rilievo che un apprezzamento estetico o impressionistico o una valutazione stilistica, non può rendere giustizia alle vere intenzioni del Bernini. Non va mai dimenticato che le idee del Bernini su quello che costituisce una soluzione soddisfacente di un compito dato dipendevano da una teoria dell'arte umanistica. Secondo questa teoria, che univa la pittura e la scultura alla poesia, un'opera d'arte deve essere compenetrata da un tema letterario, un caratteristico e ingegnoso «concetto» che si può applicare solo al caso particolare in questione. Per il Bernini, il «concetto» era realmente sinonimo dell'afferrare il significato essenziale del soggetto; non fu mai, come avvenne cosí spesso nell'arte secentesca, un ricamo ingegnosamente inventato. Inoltre, il concetto che egli sceglie come rappresentazione è sempre il momento culminante della drammaticità. Ciò vale già per le sue prime opere mitologiche e religiose create al servizio del cardinale Scipione Borghese.

Cosí il Davide è mostrato nel preciso momento del tiro fatale e Dafne nell'istante della trasformazione. Egli rappresentò Bibiana e Longino nel momento della prova suprema, la prima mentre accetta devotamente il martirio e il secondo nell'atto emozionante della conversione mentre, guardando la Croce, esclama: «Veramente questo fu il figlio di Dio»[21]. Analogamente, la Visione di santa Teresa aderisce rigorosamente alla meticolosa descrizione data dalla santa dell'evento che deve essere considerato come l'apice della sua vita; perché fu questa particolare visione che rappresentò una parte decisiva nel processo della sua canonizzazione. Perfino dalla storia di Daniele e Abacucco, raccontata nel «Bel e il Drago» (che fa parte del libro greco di Daniele) Bernini scelse il momento culminante a cui si e gia fatto rife-

rimento. In tutti questi casi il Bernini diede una interpretazione visiva dei momenti drammatici piú ricchi. Lo stesso vale per il Costantino, perché, questo, non è semplicemente un monumento equestre che rappresenta il primo imperatore cristiano, ma un documento storico drammatico che illustra un avvenimento preciso della sua vita; il momento storicamente ed emotivamente decisivo della conversione di fronte all'apparizione miracolosa della croce[22].

Ma il «concetto» non era necessariamente legato a eventi storici reali. Un «concetto» poetico non conteneva minore verità storica intrinseca se scelto con appropriata discriminazione. Ciò vale per opere come le fontane, la statua equestre di Luigi XIV e la Cattedra. È un errore fatale credere che Luigi XIV a cavallo fosse concepito come un monumento puramente dinastico. Egli doveva essere collocato in cima a un'alta roccia, un secondo Ercole che ha raggiunto la sommità dell'erta montagna della virtú[23]. Cosí anche quest'opera è un documento storico dinamico. Esso è una statua equestre allegorica, ma come sempre nel Bernini, l'allegoria è implicita, non resa esplicita. La roccia naturalistica, il cavallo focoso e l'eroico cavaliere tutti insieme esprimono in termini visivi drammatici il contenuto poetico allegorico. In un modo simile un «concetto» complesso è contenuto nel progetto della Fontana dei Quattro Fiumi. Le personificazioni dei Quattro Fiumi, che simbolizzano le quattro parti del mondo, e la colomba, l'emblema di Innocenzo X, che corona l'obelisco, il simbolo tradizionale della luce divina e dell'eternità, proclama la potenza universale della Chiesa sotto la guida del regnante papa Pamphili. A un altro livello di significato si allude con il riferimento, manifesto in tutta la sistemazione, ai fiumi del Paradiso ai piedi del monte su cui si orge la Croce[24]. Questo monumento del trionfo e della vittoria cattolica, contiene

pertanto anche l'idea della salvezza del genere umano sotto il segno della croce.

Un monumento come l'elefante che regge l'obelisco, eretto nella Piazza Santa Maria sopra Minerva fra il 1666 e il 1667 va anche inteso come una glorificazione del papa in carica, Alessandro VII. Il suo concetto tipicamente barocco è bene espresso in un poema contemporaneo: «L'obelisco egiziano, simbolo dei raggi del sole, è portato dall'elefante al settimo Alessandro come un dono. Non è saggio l'animale? La Saggezza ha dato al mondo solamente te, o Alessandro, perciò tu hai i doni del Sole»[25]. In questo caso, le iscrizioni cariche di significato emblematico sottinteso, sono esposte bene in vista sul piedestallo e formano una parte integrante della composizione.

Infine la Cattedra di San Pietro, che conferma con il disegno e la sistemazione in termini visivi drammatici il dogma fondamentale della supremazia del papato. Il venerabile seggio di legno di San Pietro è incassato nel fastoso trono di bronzo che si libra sulle nuvole alte da terra. Ai lati, su un livello piú basso, appaiono i piú grandi padri latini e greci che sostennero il diritto di Roma alla universalità. Sullo schienale c'è un rilievo di Cristo che porge le chiavi a san Pietro, e sopra il sedile dei putti portano i simboli papali, la tiara e le chiavi. Infine, in alto, al centro della Gloria angelica, c'è l'immagine trasparente dello Spirito Santo[26]. Cosí uno sopra all'altro, appaiono i simboli di Cristo che conferisce la carica di vicario a san Pietro; della potenza papale; e della guida protezione e ispirazione divine, il tutto, con la preziosa reliquia nel centro, una visione materializzata che mostra l'eterna verità del dogma cattolico visibile a tutti[27].

Procedimento di lavorazione.

Se ne è detto abbastanza per confutare l'idea, troppo spesso ripetuta, che le magiche trasformazioni della realtà del Bernini sono il risultato di una fantasia creativa che correva all'impazzata. Nulla può essere piú lontano dalla realtà. In effetti, oltre alle affermazioni dello stesso Bernini e a un'infinità di documenti, ci sono conservati disegni e bozzetti in numero sufficiente per consentirci di gettare uno sguardo sulla sua mentalità al lavoro. Il suo modo di procedere non può essere dissociato dalle sue convinzioni dalla sua fede nei venerandi dogmi del decoro e della realtà storica, nella dottrina classica che la natura era imperfetta e nell'inconfutabile autorità dell'arte antica.

Mentre preparava un'opera egli si atteneva strettamente alle esigenze del decoro e della verità storica. Per esempio si mostrò stupito che nell'Adorazione dei magi il colto Poussin, per il quale egli aveva una infinita ammirazione, avesse dato ai re l'aspetto di gente qualunque. Chantelou e Lebrun difesero Poussin, ma Bernini insisté che si deve seguire il testo del Vangelo dove è scritto che essi erano re. Nel caso del Costantino si può controllare fino a che punto perseguisse la verità storica. Un brano di suo pugno, ora nella Bibliothèque Nationale di Parigi[28] dimostra che egli consultò la fonte che conteneva una descrizione della fisionomia di *Costantino*, vale a dire la *Historia ecclesiastica* di Niceforo assai usata nel secolo XIII, della quale esistevano edizioni moderne a stampa. Il passo relativo descrive Costantino con il naso aquilino e una barbetta insignificante. In un disegno preparatorio tuttora esistente[29] il Bernini fece ciò che si può chiamare uno studio sui lineamenti dell'imperatore che serví come base dell'esecuzione.

Spesso decoro e verità storica, ciò che è conveniente e ciò che si addice si fondono in una cosa sola. Tale è il

caso quando santa Bibiana e la contessa Matilde portano sandali, mentre la carmelitana scalza Teresa appare a piedi nudi; o quando è meticoloso riguardo ai vestiti dei personaggi storici e contemporanei e riserva abbigliamenti idealizzati per figure e personificazioni bibliche e mitologiche. In certi casi, però, le esigenze del decoro devono sostituire quella del fatto storico. Luigi XIV non passeggiò mai in armatura classica e sandali. Ma la dignità e nobiltà – in una parola, il decoro – del tema imperiale, richiedevano che Costantino, come il Luigi del monumento equestre, fossero vestiti «all'antica» e in parte coperti di mantelli idealizzati, svolazzanti al vento.

La preoccupazione per questi problemi non gli impedí mai di prendere come guida nello sviluppo di un tema opere classiche e preferibilmente ellenistiche. Agli inizi della sua carriera le opere finite rimanevano spesso molto simili al modello antico. L'Apollo del gruppo di Apollo e Dafne non si allontana dall'Apollo del Belvedere, né il Davide dal guerriero Borghese. Perfino la testa del Longino è senz'altro imitata da un modello ellenistico, il centauro Borghese, ora al Louvre. Nelle opere tarde pure il modello classico è talvolta discernibile. La faccia del busto di Luigi XIV è manifestamente simile a quella di Alessandro il Grande sulle monete; e Bernini stesso forní l'informazione che aveva dinanzi agli occhi i ritratti di Alessandro, il prototipo fisso della regalità, mentre lavorava al busto del re. Ma con l'avanzare dell'età, il Bernini trasformò i suoi modelli classici a un grado anche maggiore. Nessuno, guardando la sua figura di Daniele, può indovinare che il suo punto di partenza fu il padre del gruppo del Laocoonte. In questo caso, tuttavia, si può seguire l'evoluzione dalla copia di quella figura attraverso numerosi disegni preparatori fino alla realizzazione finale in marmo[30]. Lavorando dal modello al naturale, il Bernini ebbe all'inizio in mente

la figura classica, ma passo passo fu portato sempre piú lontano dal suo spirito. D'accordo con le sue teorie egli iniziò in maniera razionale e obiettiva, usando una venerabile opera antica; finché la sua idea non si sviluppò, egli non cedette a impulsi fantasiosi e soggettivi. Quando raggiungeva quello stato di frenesia nel quale egli si considerava lo strumento della grazia di Dio, creava in rapida successione innumerevoli schizzi e modellini di argilla, ventidue in tutto nel caso del Longino[31].

Di fronte a un'opera molto tarda come l'Angelo estatico che regge l'iscrizione, sembra inevitabile la conclusione che egli cessò di usare l'antichità classica come un elemento purificatore. Eppure il corpo, sotto le pieghe agitate del drappeggio, deriva dal cosiddetto Antinoo al Vaticano, una figura che fu studiata con devozione nel circolo classico di Algardi, Duquesnoy e Poussin. Il Bernini vi fece riferimento nel suo discorso all'Accademia di Parigi con queste parole: «Nella mia prima giovinezza io attinsi molto dalle figure classiche, e quando mi trovai in difficoltà con la prima statua, mi rivolsi all'Antinoo come a un oracolo». Che egli si basasse su questa figura, perfino per l'angelo tardo, è evidente in un disegno preparatorio che mostra l'angelo nella sua nudità[32]. Ma le proporzioni della figura, come quelle del marmo finito, si differenziano considerevolmente dal modello classico. Sottile, con le gambe estremamente lunghe e una testa piccola in confronto al resto del corpo, il nudo ricorda figure gotiche. Il processo di estatica spiritualizzazione iniziò durante un primo stadio del lavoro preparatorio.

È, ovviamente, necessario distinguere fra le opere autentiche del Bernini e quelle eseguite da aiutanti di bottega. Non è però un compito facile. Dagli inizi degli anni venti in avanti l'incremento delle commissioni in dimensioni e quantità lo costrinse a fare sempre piú assegnamento sugli assistenti. Per questa ragione, una

precisa divisione fra le opere sue e quelle dello studio è quasi impossibile. Vi è, in realtà, una zona indefinibile tra opere assolutamente autentiche e quelle a cui Bernini non ha collaborato affatto. L'integrazione stilistica dipendeva meno dal fatto che Bernini maneggiasse egli stesso martello e scalpello che dal grado del suo lavoro preparatorio e il successivo controllo esercitato dal suo cervello guida. Il suo personale contributo all'esecuzione di opere come il Baldacchino o la tomba di Urbano VIII fu ancora considerevole. Piú tardi egli fece solo gli schizzi e i modellini. La tomba di Alessandro VII, per esempio, è opera di molte mani e la divisione del lavoro, rivelata dai documenti, anticipa quella dell'età industriale. Tuttavia l'opera presenta un'unità stilistica ininterrotta e gli assistenti non erano altro che molte mani che moltiplicavano le sue. Solo quando il controllo si allentò, si inserirono elementi discordanti.

Sembrerebbe logico, quindi, dividere la sua produzione in opere disegnate da lui ed eseguite dalla sua mano[33]; quelle in grado maggiore o minore eseguite da lui[34]; altre dove lui tenne saldamente le redini, ma attivamente contribuí poco o niente all'esecuzione[35]; e infine quelle dalle quali si staccò dopo pochi schizzi preliminari[36]. La decisione a quale di queste categorie un'opera appartiene va presa caso per caso, piú che in base a documenti. Ma nel contesto attuale il problema va posto piú che risolto.

LA PITTURA.

L'attività del Bernini come pittore ha attirato molto l'attenzione negli ultimi anni[37], ma, nonostante considerevoli sforzi, il problema rende tuttora perplessi i critici. Si è in gran parte d'accordo sul ruolo rappresentato dalla pittura nella sua vita di lavoro, per quanto non

sia stato risolto l'enigma sui piú di centocinquanta dipinti menzionati dal Baldinucci nella sua vita del Bernini, cifra che Domenico Bernini nella biografia di suo padre elevò a oltre duecento. Qualunque ne sia il numero esatto, solo una dozzina di dipinti di questa grande opera è venuta finora alla luce. È impossibile supporre che la maggior parte di queste opere sia andata perduta per sempre e la scoperta poco tempo fa di due originali sicuri, in collezioni inglesi[38] indica che probabilmente molti sono nascosti sotto un nome sbagliato. Ma la loro attuale anonimità prova in sostanza una cosa sola, cioè che la pittura per il Bernini fu secondaria, un'occupazione, come si espresse il Baldinucci, a cui si dedicava solo per suo piacere. Non accettò mai commissioni importanti, non firmò mai i suoi quadri e a quanto pare, trattò tutto con leggerezza, di qui l'anonimità. Non sembra perciò occasionale che la metà dei dipinti ora conosciuti siano autoritratti, studi intimi della sua persona, fatti a tempo perso e non destinati a un patrono.

Poiché coprono un periodo di quasi trent'anni, questi autoritratti fanno comprendere a fondo le sue idiosincrasie stilistiche e la sua evoluzione come pittore. Essi sono fatti tutti con pennellate brevi, vigorose che modellano le forme e rivelano la mano dello scultore nato. Questa caratteristica impetuosità è unita a una trascuratezza dei dettagli, a un modo improvvisato e abbozzato di trattare accessori come i vestiti, e a spontaneità di espressione. La maggior parte dei suoi ritratti, scolpiti, dipinti e disegnati, mostrano un movimento della testa analogo, lo sguardo vivo e la bocca semiaperta come se il personaggio stesse per parlare. Nelle sue prime pitture che datano intorno al 1620 egli sembra essere stato soggetto all'influsso calmante di Andrea Sacchi[39]. Piú tardi, intorno al 1630, egli si valse di una tavolozza dorata, luminosa, probabilmente sotto l'impressione del Sant'Erasmo di Poussin del 1629 (dipin-

to per San Pietro, ora nella Galleria Vaticana), inserendosi in tal modo nella impetuosa ondata di colorismo veneziano che si abbatté su Roma in quegli anni[40]. Piú tardi, quadri come gli autoritratti al Prado e nella Galleria Borghese[41] mostrano di nuovo colori piú scuri e valori tonali piú uniformi, e ciò probabilmente per l'influsso di Velázquez[42]. In effetti, alcuni dipinti del Bernini degli anni 1640-50 sono superficialmente cosí simili a quelli del grande spagnolo, che vennero attribuiti a quest'ultimo.

La maggior parte dei quadri rimasti data dal 1620 al 1640. E ciò per buone ragioni. Piú le commissioni si accumulavano meno tempo gli rimaneva per passatempi come la pittura. Non si conosce alcun quadro degli ultimi decenni della sua vita. Ma in questo periodo si divertí a produrre composizioni pittoriche, che egli creava rapidamente con penna e inchiostro[43].

Cosí, mentre l'opera di Bernini come pittore rimane alquanto misteriosa, il suo accostamento concettuale alla pittura dal periodo medio in avanti può essere perfettamente valutato. Da questo periodo in poi egli impiegò pittori, soprattutto di livello secondario, come docili strumenti delle sue idee. Il primo che egli attrasse nella sua orbita fu Carlo Pellegrini (1605-1649), nativo di Carrara[44]. Egli forse iniziò sotto il Sacchi e fu certamente influenzato da lui. Ma nel 1635 dipinse la Conversione di san Paolo (chiesa della Propaganda Fide) e fra il 1636 ed il 1640 il Martirio di san Maurizio (per San Pietro, piú tardi Museo Petriano) certamente ambedue da schizzi del Bernini. Queste opere mostrano prestiti da Pietro da Cortona e Poussin, al quale sono evidentemente legati anche per la luce e la luminosa gamma di colore. Inoltre la composizione della Conversione deve non poco sia al Sacchi sia, fatto inaspettato, a Lodovico Carracci. Il Martirio di san Maurizio è il piú berniniano delle due opere. L'idea del maestro è rivela-

ta tanto dalla composizione altamente drammatica, che mostra tre stadi del martirio resi concisamente su uno stretto scenario in primo piano, quanto da certi espedienti come di mostrare una testa di martire troncata vicino a quella di san Maurizio che è ancora vivo o la posizione parallela di braccia che si muovono in direzioni opposte[45].

Ancora prima della morte del Pellegrini, il Bernini si valse dei servizi di Guido Ubaldo Abbatini (1600/605-56) di Città di Castello, che iniziò sotto il Cavalier d'Arpino, ma piú tardi, secondo il Passeri, si sottomise al suo nuovo maestro come uno schiavo. I suoi lavori principali per il Bernini sono gli affreschi sulla volta della Cappella Raimondi, eseguita in collaborazione con il classicheggiante Giovanni Francesco Romanelli, gli affreschi, in cattivo stato di conservazione, sulla volta della Cappella Pio in Sant'Agostino databili a c. 1644, e infine quelli sulla volta della Cappella Cornaro[46]. Nonostante il suo piuttosto fiacco talento decorativo, egli soddisfece perfettamente gli intendimenti del Bernini. E, avendo partecipato all'esecuzione di alcuni grandi progetti del Bernini, egli fu certamente piú importante del Pellegrini.

Sulla volta della Cappella Pio il Bernini per la prima volta mescolò affresco e stucco: gli angeli dipinti posano su nuvole di stucco. Il Passeri si rese conto dell'importanza di questa nuova tendenza e la descrisse con le seguenti parole: usò un nuovo artificio «ha fatto parere vero effettivo quel falso che è finto»[47]. Nella Cappella Cornaro portò il principio un gradino piú avanti. Egli non solo usò di nuovo affresco e stucco misti ora in misura piú abbondante, ma qui le pitture della volta penetrano in profondità nell'architettura. Dopo quanto ho detto sull'eliminazione dei «modi» tradizionali c'era solo d'aspettarsi che il Bernini avrebbe trasgredito anche i limiti stabiliti della pittura. Cercando una spiegazione

concettuale di questo fenomeno, si può dimostrare che, come la scultura per lui era una specie di arte pittorica in tre dimensioni, la pittura era un'arte scultorea proiettata su una superficie; e perciò i passaggi dalla pittura alla scultura e viceversa erano ugualmente giustificati.

È importante rendersi conto che questa tecnica è tanto distante dalle imposizioni e sovrapposizioni di Pietro da Cortona, quanto dall'illusionismo dei «quadraturisti». Nonostante l'abbagliante ricchezza dei disegni del primo, la sua delimitazione tra zone scolpite e quelle dipinte rimane sempre chiara e decisiva e non si vuole mai mescolare le due realtà. I pittori della «quadratura», d'altra parte, miravano a un'espansione illusionista dello spazio vero; ma la linea di confine fra illusione e realtà non è oggettivamente abolita, è solo mascherata dall'abilità soggettiva del pittore.

Mai piú il Bernini ebbe occasione di affidare un lavoro d'affresco a un pittore in nessuna delle sue grandi imprese[48]. Tuttavia le sue nuove idee furono assorbite da Giovan Battista Gaulli, detto Baciccio, un artista di calibro molto maggiore dei suoi collaboratori precedenti. Egli giunse da Genova a Roma prima del 1660 e subito si legò al Bernini e fu profondamente influenzato dalle sue idee[49]. La sua opera maggiore, gli affreschi nella chiesa del Gesú (1672-83), vanno considerati la piú completa esposizione della rivoluzionaria concezione pittorica del Bernini. Qui il principio di combinare l'affresco e lo stucco dipinto e di sovrapporre parti dipinte all'architettura ha assunto forma monumentale. Inoltre l'interpretazione scultorea delle figure, i movimenti e i drappeggi, e l'urgenza e intensità delle loro attività, rivelano lo spirito del Bernini tardo.

Gli affreschi del Gesú sono anche il massimo monumento romano della nuova tendenza nell'organizzazione delle grandi decorazioni del soffitto. L'effetto di questi affreschi si basa sulla giustapposizione di estese

aree scure e chiare piú che sulla disposizione compositiva di singole figure. Negli affreschi della navata l'occhio è guidato a gradi dalla zona piú scura alla piú chiara, l'incommensurabile profondità del cielo, dove il nome di Cristo appare in mezzo a raggi splendenti. Bernini raccomandava il metodo di lavorare con grandi unità coerenti[50] e lo usò egli stesso in opere come la Cattedra. Tale metodo non solo soddisfece il suo desiderio di creare effetti di oppressione e drammaticità, ma apparve anche piú tendente a comunicare i suoi concetti mistici della luce divina e la sua intensa spiritualizzazione dei temi religiosi. Le due importanti idee del Bernini, sviluppate dal suo periodo medio in avanti, di rompere la cornice fissa della pittura e di incastrare masse di figure in superfici di colore uniforme, trovò seguaci entusiasti nel barocco nordico.

L'ARCHITETTURA.

Edifici ecclesiastici.

L'anno 1624 è di particolare importanza nella storia dell'architettura barocca, fu allora che iniziò la carriera del Bernini come architetto con le ordinazioni della facciata di Santa Bibiana e il Baldacchino di San Pietro. Non si può negare che la piccola chiesa di Santa Bibiana apre un nuovo capitolo del barocco in tutte e tre le arti: essa ospita la prima statua ufficiale religiosa del Bernini e il primo importante ciclo di affreschi del Cortona. Il progetto della facciata[51] non si allontana dalla tradizione. Ma invece di sviluppare oltre il tipo della facciata di chiesa romana che portò alla Santa Susanna del Maderno, il Bernini collocò un piano come di un palazzo sopra una loggia aperta, essenzialmente il principio della facciata di San Pietro. In alcune modeste facciate

dell'inizio del XVII secolo di questo tipo, come San Sebastiano, il carattere di palazzo è conservato quasi scrupolosamente. In confronto, Santa Bibiana mostra un nuovo elemento importante: l'arcata centrale dell'ordine inferiore, lievemente aggettante, è sormontata da una profonda nicchia, un'imponente edicola che interrompe il cornicione che delimita i vani adiacenti. Cosí al centro della facciata è dato un forte rilievo. Si noti che il cornicione delle arcate laterali sembra proseguire sotto i pilastri dell'edicola e poi entrare nella profondità della nicchia. Cosí l'edicola è posta sopra un sistema piú piccolo, la cui continuità pare ininterrotta. La compenetrazione di ordini piccoli e grandi fu un espediente manierista, noto al Bernini non solo da edifici come i palazzi capitolini di Michelangelo, ma anche dalle facciate delle chiese del Palladio, un architetto la cui opera egli non cessò mai di studiare. Comunque il primo saggio di architettura del Bernini costituisce un nuovo, ardito ed individuale punto di partenza, e nessuno degli architetti che piú tardi usò la facciata di chiesa tipo palazzo osò imitarlo.

Il Baldacchino in San Pietro (1624-33) diede al Bernini la sua prima, e insieme la piú grande, opportunità di dimostrare il suo ineguagliabile genio per combinare una struttura architettonica con la scultura monumentale[52]. Fu un'idea brillante quella di ripetere nelle colonne giganti del Baldacchino, la forma delle colonne a spirale tardo-antiche che – consacrate dall'età e dall'uso nella vecchia basilica di San Pietro – dovevano ora servire come edicole sopra le balconate dei pilastri della cupola[53]. Cosí le colonne a spirale di bronzo del Baldacchino trovano una quadruplice eco e non solo dànno prova della continuità della tradizione, ma con le loro dimensioni gigantesche esprimono anche simbolicamente il cambiamento dalla semplicità dei primi cristiani allo splendore della chiesa della controriforma, con la

sottintesa vittoria del cristianesimo sul mondo pagano. Inoltre la loro forma aiutò a risolvere il problema formale inerente al gigantesco Baldacchino. Le sue misure sono accuratamente rapportate all'architettura della chiesa ma invece di creare una rivalità pericolosa, le scure colonne in bronzo a cavatappi stabiliscono un contrasto drammatico con i pilastri diritti scanalati degli stipiti come pure con gli altri elementi strutturali in marmo bianco della costruzione. Infine, e soprattutto, solo colonne giganti di questa forma particolare possono essere poste isolate nello spazio senza reggere una sovrastruttura «normale». Le colonne terminano con quattro grossi angeli dietro ai quali si ergono le volute enormi del motivo predominante. Le loro linee a *S* appaiono come una vivace continuazione della tendenza verso l'alto delle colonne spiraliformi. Le volute s'incontrano sotto la trabeazione vigorosamente ricurva che è sormontata dalla croce sul globo dorato[54].

Ogni parte di questa struttura dinamica è accompagnata e sostenuta dalla scultura e si può notare che aumentando la distanza dalla base all'elemento sculturale è data sempre maggiore libertà: dallo stemma dei Barberini contenuto nei pannelli dei piedistalli; ai rami di lauro, che si arrampicano sulle colonne con putti che vi si annidano[55]; e fino agli angeli che reggono ghirlande come corde, con le quali tengono – sembra – le volute in posizione senza sforzo. In questa zona, molto al di sopra della base, la scultura a tutto tondo rappresenta una parte essenziale. Qui, negli spazi aperti fra le volute, ci sono i putti con i simboli del potere papale, qui ci sono i rami di palma fortemente curvati che dànno tensione al movimento delle volute, e, infine, le realistiche api dei Barberini, che, come si addice, sono la massima perfezione scultorea e sembrano sostenere il globo. I critici disapprovarono spesso i realistici panneggi che congiungono le colonne invece della tradizionale trabeazio-

ne. Ma è precisamente questo elemento poco ortodosso che dà al Baldacchino il suo particolare significato di un tetto monumentale elevato per l'eternità sopra la tomba di San Pietro, reminiscenza del vero baldacchino tenuto sopra il papa vivo quando viene portato in pompa magna attraverso la basilica.

Il fatto che il Bernini si sia coraggiosamente staccato dalla forma tradizionale dei baldacchini – in passato spesso strutture architettoniche simili a templi[56] – ebbe un effetto immediato e duraturo. Tra le molte ripetizioni e «imitazioni»[57] si possono ricordare quelle di San Lorenzo a Spello, eretto già nel 1632, nelle cattedrali di Atri, Foligno e Trento e, di data molto posteriore, quelle nella chiesa abbaziale di San Benigno in Piemonte (1770-76) e in Sant'Angelo di Perugia (1773, recentemente rimosso). Inoltre le derivazioni in Austria e Germania sono una quantità; e perfino in Francia quel modello fu ampiamente diffuso, dopo che la ben nota versione piú leggera con sei colonne su pianta circolare era stata costruita sopra l'altare maggiore della chiesa di Val-de-Grâce a Parigi[58].

Non prima d'aver raggiunto i sessant'anni, il Bernini ebbe la possibilità di mostrare il suo talento come progettatore di chiese. Le sue tre chiese a Castelgandolfo, ad Ariccia e Sant'Andrea al Quirinale a Roma, sorsero quasi simultaneamente. Nonostante le piccole dimensioni, esse sono di grande importanza non solo per le loro intrinseche qualità ma anche per il loro straordinario influsso. I critici moderni tendono a interpretarle in modo sbagliato mettendo in rilievo il loro aspetto tradizionale anziché quello rivoluzionario. Ragionando da un punto di vista puramente estetico e pragmatico essi tacitamente intendono che le stesse serie di forme e motivi esprimono sempre lo stesso concetto. Troppo spesso si trascura che l'architettura del passato fu un linguaggio di segni e simboli visivi che gli architetti usa-

rono in un contesto specifico e la stessa grammatica di forme architettoniche può quindi servire a scopi interamente diversi e trasmettere idee molto differenti. Ciò va ricordato durante la discussione che segue.

Il Bernini eresse le sue tre chiese sopra le tre piante centrali piú note, a croce greca, rotonda e ovale. La prima, la chiesa a Castelgandolfo, costruita fra il 1658 e il 1661[59], è una semplice croce greca, reminiscenza di chiese rinascimentali perfette come la Madonna delle Carceri di Giuliano da Sangallo a Prato. E come in quest'ultima chiesa, le proporzioni sono della massima semplicità, la lunghezza delle braccia della croce, per esempio, è la metà della loro ampiezza. Ma in confronto alle chiese rinascimentali, l'altezza è stata notevolmente aumentata[60] e alla cupola è stato dato il predominio assoluto. L'esterno è molto limitato, accordandosi con il carattere modesto della residenza estiva del papa al quale la chiesa appartiene. Semplici doppi pilastri tuscanici decorano la facciata e solo elementi secondari rivelano la data tarda, come il pesante frontone della porta e, nella zona dei capitelli, la modanatura ininterrotta che congiunge la facciata e le braccia della chiesa. Sopra l'incrocio sorge la elegante cupola a costoloni che deriva evidentemente da quella di San Pietro. Ma in contrasto con il grande modello, il tamburo qui è costituito da un basso cilindro disadorno, non dissimile dal Sant'Eligio degli Orefici a Roma di Raffaello, ed è inoltre messo in risalto contro la cupola dall'anello sporgente del cornicione. Ogni parte di questa costruzione è nettamente definita, assolutamente chiara e sottomessa a una disciplina classica.

Lo stesso spirito di austerità prevale nell'interno fino all'anello attentamente scolpito sopra le arcate. Ma nella zona della volta, Bernini abbandonò la moderazione che si era autoimposta. Putti vivaci, che reggono grandi medaglioni, sono collocati sui frontoni spezzati sopra le

finestre del tamburo. Questi frontoni che si interrompono contro la cupola, mitigano la divisione tra tamburo e volta. Ghirlande realistiche formano un legame fra i putti e la fascia animata e flessibile cosí creata pare come un'intenzionale inversione della geometria pura dell'anello sotto il tamburo. Questo contrasto formale fra rigidezza e libertà si accompagna all'antitesi fra le monumentali lettere romane dell'iscrizione, che loda le virtú di san Tommaso di Villanova al quale la chiesa è dedicata, e i rilievi eloquenti che rappresentano otto importanti avvenimenti della sua vita[61]. Poiché i cassettoni sembrano continuare dietro ai rilievi, questi paiono sospesi nell'ampio spazio della cupola.

Ogni volta che il Bernini precedentemente aveva decorato nicchie o semicupole, aveva seguito la tradizione, sanzionata da Michelangelo, di usare costoloni e, nelle zone neutre tra l'uno e l'altro medaglioni decorativi[62]. A Castelgandolfo il Bernini conservò i costoloni e li combinò con i cassettoni. L'elemento classico dei cassettoni sembra indicare una spinta uniformemente distribuita (Pantheon), mentre il sistema medievale di costoloni tipo contrafforte divide la cupola in elementi portanti attivi e pannelli passivi. L'unione di questi tipi contrastanti di organizzazione della cupola, non fu un'invenzione propria del Bernini. Egli riprese un'idea prima sviluppata da Pietro da Cortona, e, dopo averla resa del tutto classicheggiante, la usò da Castelgandolfo in poi per tutte le volte e cupole successive[63]. Fu questo tipo di cupola berniniano con costoloni e cassettoni «all'antica» che fu seguito in innumerevoli occasioni dopo il 1660 da architetti tanto in Italia come nel resto dell'Europa[64].

San Tommaso a Castelgandolfo è forse la meno rilevante delle tre chiese di Bernini, in quanto le altre due dimostrano piú completamente il suo particolare modo di avvicinarsi all'architettura. La storia della nuova Aric-

cia risale al 20 luglio 1661, quando il cardinale Flavio, don Mario e don Agostino Chigi acquistarono il piccolo territorio vicino a Castelgandolfo da Giulio Savelli, principe di Albano. Qui c'era l'antico palazzo dei Savelli. Presto venne deciso non solo di modernizzare il palazzo[65], ma anche di erigere una chiesa di fronte all'entrata. Al Bernini fu data la commissione nel 1662 e due anni dopo la chiesa era finita[66]. La forma base consiste in un cilindro sovrastato da una cupola semisferica con un'ampia lanterna. Un portico ad arcate di puro disegno classico è collocato sul fronte della rotonda, controbilanciato all'estremità opposta dalla sacrestia che sporge dal circolo, ma il visitatore che s'avvicina non lo scorge. Qui ci sono anche due torri campanarie, di cui dalla piazza è visibile solo la cima. Per capire l'idea guida del Bernini bisogna riferirsi a un altro progetto.

Dal 1657 in avanti il Bernini fu impegnato in progetti per liberare il Pantheon dalle aggiunte posteriori che lo deturpavano; egli intendeva pure sistemare la piazza di fronte alla costruzione antica, ma la maggior parte delle sue idee rimase sulla carta[67]. Gli schizzi conservati dimostrano che egli interpretò l'esterno del Pantheon «originale» come un'unione delle due forme base di un cilindro con volta e di un portico, ed è questa combinazione di due semplici forme geometriche, private di tutti gli accessori, che egli realizzò nella chiesa di Ariccia. Colonnati diritti fiancheggiano la chiesa e questi, insieme al portico e ai muri che afferrano come braccia il corpo della chiesa, aumentano la forma cilindrica e monolitica della rotonda.

Anche l'interno mostra una inaspettata relazione con il Pantheon. Ci sono tre cappelle di uguali dimensioni da ciascuna parte, mentre l'entrata e la nicchia dell'altare sono di una frazione piú larghe, cosicché esiste una direzione assiale che quasi non si nota. Ma prevale l'impressione di otto nicchie consecutive separate da alti

pilastri corinzi che reggono il cerchio ininterrotto della trabeazione. Come aveva già fatto il Palladio nella piccola chiesa di Maser, cosí qui il Bernini riduce il disegno alle due forme fondamentali del cilindro e della semisfera e, come a Maser, l'ordine corinzio è alto quanto il cilindro stesso. A differenza però dell'alternarsi ritmico del Palladio di intercolunni aperti e chiusi, il Bernini diede una sequenza ininterrotta di aperture. La struttura semplice di Ariccia dipendeva da un tentativo di ricreare un Pantheon immaginario della veneranda era repubblicana. Bernini credeva che l'antica costruzione fosse in origine un esempio di eroica semplicità e grandiosità. Molto piú tardi, Carlo Fontana, che intorno al 1660 lavorò come assistente del Bernini, pubblicò una ricostruzione del supposto Pantheon originale che è notevolmente simile all'interno di Ariccia [68].

Ma nella zona della cupola, che mostra di nuovo la combinazione di cassettoni e costoloni, troviamo una decorazione realistica simile a quella di Castelgandolfo: putti e angeli di stucco siedono su volute e tengono ghirlande sospese che ondeggiano da un costolone all'altro. Che cosa significano queste figure verosimili? La chiesa è dedicata alla Vergine (Santa Maria dell'Assunzione) e, secondo la leggenda, angeli festanti spandevano fiori nel giorno della sua assunzione. I celesti messaggeri sono seduti sotto la «cupola del cielo» nel quale la Vergine salendo sarà ricevuta; il mistero è adombrato nell'Assunzione dipinta sulla parete dietro l'altare[69]. Poiché gli angeli giubilanti, esseri superiori che dimorano in una zona inaccessibile ai fedeli, sono trattati con estremo realismo, essi rievocano in pieno la vita vera. Cosí, quando entra in chiesa, l'uomo pio partecipa al «mistero in atto». Come a Castelgandolfo, la consacrazione della chiesa dà luogo a una interpretazione drammatico-storica; tutta la chiesa è sottomessa, e dominata, da questo particolare avvenimento e tutto l'interno ne è diventata la scena.

In genere, la chiesa rinascimentale era stata concepita come un santuario monumentale dove l'uomo, separato dalla vita quotidiana, poteva comunicare con Dio. Nelle chiese del Bernini, invece, l'architettura è, né piú né meno, della scena ove, si svolge un miracolo emozionante rivelato ai credenti dalla decorazione scultorea. Nonostante i loro stretti vincoli formali con l'architettura rinascimentale e antica, a queste chiese è stato dato un significato completamente «non classico». Ovviamente il Bernini non vedeva alcuna contraddizione fra l'architettura classica e la scultura barocca, una contraddizione di solito sottolineata dai critici moderni che non riescono a capire le qualità soggettive e particolari di cui sono dotate forme classiche in apparenza oggettive e senza tempo.

Di gran lunga la piú importante delle tre chiese è Sant'Andrea al Quirinale, commissionata dal cardinale Camillo Pamphili per i novizi dell'ordine dei gesuiti. La costruzione iniziò contemporaneamente alla chiesa di Castelgandolfo – la prima pietra fu posta il 3 novembre 1658 – ma ci volle molto piú tempo per completare questa chiesa riccamente ornata[70]. Gli stucchi di Antonio Raggi furono eseguiti fra il 1662 ed il 1665, mentre altre parti della decorazione si trascinarono fino al 1670. Il carattere particolare del sito dove si trovava la maggior parte del convento indusse il Bernini a scegliere una pianta ovale con l'asse trasversale piú lungo dell'asse principale fra l'entrata e l'altare. Questa non era di per sé cosa senza precedenti. C'era Santa Maria dell'Annunziata del Fornovo a Parma (1566)[71] e il Bernini stesso aveva usato questo tipo molto prima nella piccola chiesa del vecchio palazzo di Propaganda Fide (1634, piú tardi sostituita dall'edificio del Borromini). Ma ciò che è nuovo in Sant'Andrea, è che i pilastri invece delle cappelle aperte si trovano a entrambe le estremità dell'asse trasversale. Come risultato, l'ovale è chiuso nei

punti piú critici dove altrimenti, da un punto di vista vicino all'entrata, l'occhio si sposterebbe dal locale principale verso spazi sussidiari indefiniti. La nuova soluzione del Bernini permette, anzi costringe, lo sguardo dello spettatore a seguire la serie ininterrotta di pilastri giganti, sovrastati dal massiccio anello della trabeazione finché incontra l'edicola a colonne di fronte al recesso dell'altare. E qui, nell'apertura concava del frontone, Sant'Andrea s'innalza al cielo su una nuvola. Tutte le linee dell'architettura culminano e convergono in questa scultura. L'attenzione del visitatore è assorbita, piú fermamente che nelle altre chiese, dal drammatico avvenimento, che deve la sua forza di suggestione al modo come domina le severe linee architettoniche.

Colore e luce collaborano all'ascensione miracolosa. In basso, nella sfera umana, la chiesa splende di prezioso marmo scuro multicolore. In alto, nella sfera celeste della cupola, i colori sono bianco e oro. Lo spazio ovale è uniformemente illuminato da finestre fra i costoloni tagliate in profondità nei cassettoni della cupola. Una luce brillante entra dalla lanterna, nella quale teste scolpite di cherubini e la colomba dello Spirito Santo sembrano attendere l'ascesa del santo. Tutte le cappelle sono considerevolmente piú scure della stanza congregazionale, cosicché l'uniformità è doppiamente assicurata. Inoltre, c'è una sottile differenziazione nell'illuminazione delle cappelle: quelle grandi di fianco all'asse trasversale hanno una luce diffusa, mentre le quattro sussidiarie nelle assi diagonali sono sprofondate nell'ombra. Cosí adiacenti all'edicola vi sono zone scure che rafforzano drammaticamente la luce radiosa della cappella dell'altare.

In Sant'Andrea il Bernini risolse il difficile problema delle direzioni inerente agli edifici a pianta centrale in un modo che solo il Palladio aveva tentato prima dell'era barocca[72]. Mediante l'edicola, che è un ingegnoso adat-

tamento dell'espediente palladiano della transenna a colonne – unico esempio a Roma – egli creò una barriera contro, come pure un vincolo vitale con la cappella dell'altare. Egli cosí conservò, e perfino sottolineò, l'omogeneità della forma ovale e, nello stesso tempo, riuscí a dare un posto di predominio all'altare. Tradotto in termini psicologici, la chiesa ha due centri spirituali: lo spazio ovale dove la Congregazione partecipa al miracolo della salvazione del santo; ed il recesso dell'altare accuratamente separato, inaccessibile ai laici, dove il mistero è consumato. Qui lo spettatore vede come un'apparizione il gruppo dei messaggeri angelici immersi in una luce dorata da visione, che portano in alto la figura del santo martirizzato[73], al quale è assicurata la ricompensa celeste per la fede non intaccata dalla sofferenza.

Non pare sia necessario ribadire osservazioni fatte nella prima parte di questo capitolo; qui tutta la chiesa è soggetta a un tema letterario coerente che ne informa ogni parte, compreso il cerchio di figure sopra le finestre costituito da putti che reggono ghirlande e palme dei martiri e pescatori nudi che maneggiano reti, remi, conchiglie e canne, simbolici compagni del pescatore Andrea. Grazie allo specifico rapporto con la scultura, l'architettura stessa serve a fare del drammatico «concetto» un'esperienza vitale.

Per l'esterno di Sant'Andrea, il Bernini si valse della lezione che aveva imparato dal San Giacomo degli Incurabili di Francesco da Volterra[74]. In ambedue le chiese, la cupola è racchiusa in un involucro cilindrico e in ambedue i casi la spinta è sostenuta da grandi volute che adempiono la funzione dei contrafforti gotici. Ma l'influsso del San Giacomo arrivò solo fin qui. Nel caso di Sant'Andrea, le volute poggiano sopra il robusto anello ovale che racchiude le cappelle. Il cornicione sembra proseguire sotto i giganteschi pilastri corinzi della facciata e si estende in avanti nel portico semicircolare

dove è sostenuto da due colonne ioniche. Il portico, sormontato dallo stemma dei Pamphili dall'esuberante disegno decorativo, che si erge isolato fra due volute, è l'unica nota di rilievo in una facciata altrimenti estremamente austera. Pertanto questo portico arioso non va considerato solo come un abbellimento ameno che invita il passante a entrare; è anche un elemento dinamico d'importanza vitale nella complessa organizzazione dell'edificio. Il motivo dell'edicola che incornicia il portico è ripreso all'interno, sulla stessa asse, dall'edicola che incornicia la nicchia dell'altare. Ma c'è un'inversione nella direzione di movimento: mentre all'esterno il cornicione sopra il corpo ovale della chiesa sembra andare verso il visitatore che si avvicina e venire a fermarsi nel portico, il punto piú vicino a lui, all'interno il movimento è nella direzione opposta e si arresta nel punto piú lontano dall'entrata. Inoltre, l'isolata nicchia per l'altare corrisponde al contrario al portico aggettante e ciò esprime le loro diverse funzioni: il secondo invita, il primo esclude il fedele. Cosí interno ed esterno appaiono come realizzazioni «positiva» e «negativa» dello stesso tema. Una parola va aggiunta circa le due ali avanzanti che delimitano lo spazio antistante[75]. Esse accentrano l'attenzione sulla facciata. Ma piú di questo: dato che si attaccano saldamente alle «giunture», dove il corpo ovale della chiesa e l'edicola si incontrano, il loro movimento concavo capovolge l'anello convesso dell'ovale e rinforza la dinamicità dell'intera struttura.

Dal punto di vista delle derivazioni, la facciata di Sant'Andrea è legata con quella di Santa Bibiana. Si potrebbe quasi dire che ciò che il Bernini fece fu di isolare e rendere monumentale il rivoluzionario elemento centrale di Santa Bibiana e di collegarlo con il motivo del portico mediante le colonne a sé stanti che Pietro da Cortona aveva per primo introdotto in Santa Maria della Pace. E tuttavia questa facciata è estremamente

originale. Per giudicarne il carattere nuovo io posso riferirmi alla facciata del primo barocco[76] di San Giacomo degli Incurabili. Qui la facciata è ortodossa, derivante dalle chiese romane a croce latina, cosí che entrando in questa chiesa ovale ci si rende conto che l'esterno e l'interno non sono coordinati. Nel caso di Sant'Andrea al Quirinale nessuno si aspetterebbe di entrare in una chiesa a croce latina. Il Bernini riuscí a esprimere nella facciata il carattere specifico della chiesa retrostante: l'esterno e l'interno formano un'entità interamente omogenea.

Edifici secolari.

L'attività del Bernini nel campo dell'architettura civile non fu né estesa né priva di difficoltà. Nel Palazzo Barberini, il suo primo lavoro, il suo contributo si limitò a modifiche del progetto di Carlo Maderno e a elementi decorativi dell'interno, come il disegno dei contorni delle porte[77]. La facciata del Collegio di Propaganda Fide che si affaccia sulla Piazza di Spagna, fu un'abile modernizzazione del fronte di un vecchio palazzo (1642-1644), ma egli vi ebbe solo la funzione di architetto consulente[78]. La parte da lui svolta nel progetto del Palazzo Ducale a Modena (1651) e l'esecuzione del Palazzo del Quirinale – opera di molti cervelli e di molte mani – è relativamente piccola[79]. Numerosi disegni rimasero sulla carta[80], mentre alcune opere minori sopravvivono: la decorazione della Porta del Popolo dalla parte della piazza, in occasione dell'entrata a Roma della regina Cristina di Svezia (1655); aggiunte all'Ospedale di Santo Spirito (1664-66) di cui almeno una porta nella Via Penitenzieri vicino alla Piazza di San Pietro sopravvive[81]; il rinnovamento del palazzo papale a Castelgandolfo (1660); e infine un lavoro «industriale», l'arsenale nel

porto di Civitavecchia (1658 -1663) che consiste in tre grandi locali di impressionante austerità[82]. Lasciando da parte tutto ciò, solo tre opere di primaria importanza rimangono per attirare la nostra attenzione, ognuna con una storia piena di disavventure: il Palazzo Ludovisi in Piazza Montecitorio, il Palazzo Chigi in Piazza Santi Apostoli e i progetti per il Louvre.

Il Bernini disegnò il Palazzo Ludovisi, ora palazzo di Montecitorio nel 1650 per la famiglia di papa Innocenzo X[83]. Nel 1655, alla morte del papa, poco vi era in piedi del grande palazzo e fu appena quarant'anni dopo, nel 1694, che Carlo Fontana riprese la costruzione per Innocenzo XII. Sebbene il Fontana introducesse alcuni tratti accademici piuttosto pedanteschi, la facciata del Bernini era sufficientemente avanzata per impedire qualsiasi llagrante distorsione delle sue intenzioni[84]. L'intera fila di venticinque finestre è suddivisa in unità separate di 3-6-7-6-3 vani, che si incontrano ad angoli ottusi, cosí che l'intera facciata sembra sia stata eretta su una pianta convessa. Le leggere sporgenze delle unità alle due estremità e al centro sono importanti mezzi di organizzazione. Ogni unità è delimitata da giganteschi pilastri che comprendono i due piani principali, ai quali serve di base il pianterreno con le formazioni di rocce naturalistiche sotto i pilastri alle estremità e i davanzali delle finestre. A parte questi tentativi di articolazione, il palazzo è essenzialmente legato alla tradizione romana derivante dal Palazzo Farnese.

Nell'estate del 1664, non molto prima del suo viaggio a Parigi, il Bernini disegnò il palazzo che il cardinale Llavio Chigi aveva acquistato nel 1661 dalla famiglia Colonna[85]. Il voltafaccia compiuto qui non è adombrato nella facciata del Palazzo Ludovisi. Il Bernini mise una parte centrale riccamente articolata di sette contrafforti fra due semplici ali rientranti a bugnato, di tre vani ciascuna. Piú nettamente che nel Palazzo Ludovi-

si, il pianterreno funge da base per i due piani superiori con i loro giganteschi pilastri compositi cosí vicini l'uno all'altro che le edicole delle finestre del piano nobile occupano tutto lo spazio. Questa facciata bene equilibrata fu sciupata nel 1745 quando il palazzo venne acquistato dagli Odescalchi. Niccolò Salvi e il suo assistente Luigi Vanvitelli raddoppiarono la parte centrale che ora ha sedici pilastri invece di otto e due portali d'ingresso invece di uno. La facciata attuale è troppo lunga in rapporto all'altezza e, stando fra ali asimmetriche, non è piú una testimonianza del puro senso delle proporzioni e della misura del Bernini. Ciò, comunque, non pregiudica l'importanza rivoluzionaria del disegno del Bernini, che costituisce una decisiva rottura con la facciata tradizionale dei palazzi romani. Il tipo piú vecchio, senza articolazioni verticali, ha lunghe file di finestre unite orizzontalmente per mezzo di corsi continui di pietra. Precedenti per l'uso dell'ordine colossale nelle facciate di palazzi esistono. Nei palazzi capitolini di Michelangelo e nel Palazzo Valmarana del Palladio a Vicenza l'ordine colossale incomincia da terra. D'altra parte, pochi edifici a Roma, prima del Bernini, hanno un ordine colossale sopra il pianterreno, e nell'Italia settentrionale il tipo non è raro[86]. Ma detto questo, tali confronti mettono in risalto anziché diminuire l'impresa del Bernini. La relazione del pianterreno con i due ordini superiori; la bella gradazione da semplici intelaiature di finestre a complicate e pesanti edicole nel piano nobile – che derivano dal palazzo Farnese – alle leggere e allegre cornici delle finestre del secondo piano; il ricco ordine composito dei pilastri; il robusto cornicione con mensole disposte secondo un ritmo sovrastate da una balaustra aperta, che avrebbe dovuto sostenere delle statue; la giustapposizione della parte centrale altamente organizzata con le ali non rifinite; e infine, il forte rilievo dato all'ingresso con le colonne toscane isolate, balcone

e finestra sopra; questa sezione è ancora dipendente dal Palazzo Farnese; tutto ciò fu qui combinato in un disegno di autentica nobiltà e grandiosità. Il Bernini aveva trovato la formula per il palazzo barocco aristocratico. E l'immensa influenza di questo si estese molto oltre i confini d'Italia[87].

La terza grande impresa del Bernini, il Louvre, si trasformò nella sua piú triste delusione. Nella primavera del 1665 Luigi XIV lo invitò ad andare a Parigi e suggerire sul luogo come completare il grande «carré» del Louvre, di cui le ali sud e ovest e metà di quella nord erano già state erette[88]. L'ala est con la facciata principale doveva ancora essere costruita. Grandi erano le speranze da tutte le parti quando il Bernini arrivò a Parigi il 2 giugno di quell'anno. Ma la sua permanenza colà di cinque mesi finí in un profondo insuccesso. Le ragioni di ciò furono tante, personali e nazionali. Eppure i suoi progetti avrebbero potuto essere accettati se avessero risposto allo scopo per cui furono fatti. Prima di recarsi in Francia egli aveva già mandato due progetti diversi a Colbert, che teneva in mano come «surintendant des bâtiments» tutta la procedura connessa con il Louvre.

Sebbene il Bernini avesse sempre lavorato su tutta l'area del *carré*, il centro del suo disegno era, però, la facciata est. Il primo progetto del giugno 1664, contemporaneo a quello del Palazzo Chigi-Odescalchi, è eccezionale in confronto a qualsiasi modello[89]. Egli creò un rettangolo aperto con due ali aggettanti di quattro sezioni ciascuna, e tra l'una e l'altra collocò un lungo colonnato costituito da un centro convesso fra due braccia concave. La parte convessa del colonnato segue la forma del vestibolo ovale, sopra al quale c'è un grande salone ovale che tiene due piani. Il secondo piano, con finestre circolari, articolato da doppi pilastri e decorato con gigli di Francia che si stagliano contro il profilo dell'edificio,

si eleva sopra il cornicione uniforme di tutta la facciata. In questa facciata il Bernini seguí il tema del Palazzo Barberini, un centro ad archi contornato da ali semplici e vi applicò il tema delle facciate della chiesa romana, con un centro convesso fra braccia concave (Santa Maria della Pace, Sant'Andrea al Quirinale). Ma per i dettagli del colonnato egli si rivolse alla festosa architettura dell'Italia settentrionale e combinò l'ordine colossale della Loggia del Capitano del Palladio a Vicenza con il portico a due piani della Biblioteca del Sansovino a Venezia[90]. Il risultato fu un progetto di palazzo che aveva uno stile leggero assolutamente non-romano, e sebbene rimanesse sulla carta sembra abbia avuto una notevole influenza sullo sviluppo delle strutture settecentesche.

Il secondo progetto, spedito da Roma nel febbraio 1665 e conservato in un disegno a Stoccolma[91], ha un ordine gigantesco applicato al muro sopra un pianterreno a bugnato. Si può considerarlo una nuova applicazione del disegno del Palazzo Chigi-Odescalchi, ma per l'ampio movimento della parte centrale concava il Bernini si rifece probabilmente a un progetto non eseguito di Pietro da Cortona per la Piazza Colonna a Roma[92]. Il terzo progetto, disegnato a Parigi, è conservato nelle incisioni del Marot che furono eseguite sotto l'occhio attento del Bernini. Egli ora ritornò al tipo piú convenzionale del palazzo romano e nel processo di ridisegnare la facciata est egli perse in originalità quanto guadagnò in aspetto monumentale[93]. Egli si trovava ancora di fronte al problema tipicamente italiano di armonizzare la lunghezza e l'altezza di questa facciata di prodigiosa estensione; egli perciò suddivise la tradizionale forma a blocco in cinque unità distinte, sviluppando cosí lo schema elaborato la prima volta nel palazzo di Montecitorio. La sporgenza centrale che mostra il rapporto ideale di 1 : 2 (tra altezza e lunghezza, senza il

basamento destinato a sparire dietro il fossato) è messa in risalto non solo dalla dimensione di undici vani, ma anche in virtú della decorazione con semicolonne giganti. Questo motivo è ripreso nei pilastri giganti delle ali, mentre le sezioni arretrate non hanno ordini di nessun genere. Seguendo l'esempio del Palazzo Farnese, il Bernini mantenne una vasta superficie di muro liscio sopra le finestre del piano nobile cosí come il tradizionale corso lineare sotto le finestre dell'ultimo piano. Invece di sistemare l'ordine come una semplice sequenza consecutiva, egli concentrò quattro semicolonne nell'area centrale, un espediente inteso a mettere in risalto l'entrata[94]. Questo palazzo doveva ergersi come una fortezza potente dalla roccia «naturale»[95] e anche questo concetto era stato anticipato in scala minore nel palazzo di Montecitorio.

La terza facciata est del Bernini fu la risposta alla precedente critica espressa dal Colbert. Ma nonostante i cambiamenti importanti da un progetto all'altro, il Bernini rimase fedele, con l'ostinazione che si trova solo in un genio contrario a qualsiasi compromesso, a tutti gli elementi che considerava indispensabili per una residenza reale sebbene fossero contrari al gusto e alle tradizioni francesi. Egli conservò il cornicione unificante, il profilo continuo e il tetto piatto; per lui la facciata era un tutto al quale le parti erano subordinate; non poteva mai essere quell'agglomerato di unità strutturali differenti a cui i francesi erano abituati. Inoltre, in osservanza al concetto meridionale del decoro, egli insisté, nonostante le ripetute proteste di Colbert, a trasferire la Corte del re dal tranquillo lato sud che dava sul fiume, all'ala est, la parte piú imponente, ma anche la piú rumorosa dell'edificio[96]. Fra le altre sue proposte inaccettabili vi era l'idea di circondare il *carré* con porticati secondo la moda dei cortili italiani; tali porticati non erano adatti perché toglievano luce alle stanze retrostanti, ma

anche perché sembravano esteticamente brutti ai francesi[97]. Infine, egli non abbandonò mai le scale tipicamente italiane nei quattro angoli del *carré*, messe lí per non interrompere l'allineamento delle stanze, e la loro collocazione come pure l'essere racchiuse in trombe malamente illuminate, sembravano cose contrarie al buon senso francese, che aveva risolto il problema di comunicare facilmente fra il vestibolo, l'accesso alla scala e le stanze d'abitazione[98].

Quando il Bernini ritornò in Italia non aveva perso la speranza che i suoi progetti venissero eseguiti. Gli architetti francesi erano aspramente contrari. Colbert era indeciso, ma il re aveva preso in simpatia il grande italiano e lo appoggiava. In pratica, la prima pietra del Louvre del Bernini fu posta tre giorni prima della sua partenza da Parigi. Di ritorno a Roma, egli elaborò un nuovo progetto, il quarto, nel quale egli fece l'unica concessione di ridurre la tanto criticata altezza del piano nobile[99]. Nel maggio 1666 egli mandò il suo assistente, Mattia de' Rossi, a Parigi per sovrintendere l'esecuzione. Ma nel frattempo l'interesse del re si era spostato su Versailles, e questo fu il segnale per Colbert di abbandonare i progetti del Bernini.

Con questa decisione, Parigi fu salvata dal dubbio onore di avere fra le sue mura il piú monumentale palazzo romano mai progettato, Per quanto splendido fosse il progetto del Bernini, quell'enorme, austera mole sarebbe rimasta per sempre come un prodotto estraneo alla serena atmosfera di Parigi. A Roma, il cubo del Palazzo Farnese, l'antenato del progetto di Bernini, può essere paragonato a un a solo in un coro. A Parigi, lo schiacciante Louvre del Bernini non avrebbe avuto alcuna risonanza: avrebbe gettato quasi un triste presagio sulla gaiezza della città[100].

La Piazza San Pietro.

Mentre Bernini era a Parigi, la sua massima opera, la Piazza San Pietro, era ancora in costruzione. Ma a quel tempo, tutti gli ostacoli erano stati superati e inoltre egli aveva uno studio di fiducia con una lunga tradizione saldamente affermata per badare ai suoi interessi. Il suo «ufficio» non forniva, ovviamente, niente altro che l'aiuto materiale per portare a compimento una delle piú complesse imprese della storia dell'architettura italiana[101]. Solo Bernini era il responsabile di quest'opera che è sempre stata universalmente ammirata, egli solo aveva l'intelligenza e l'ingegnosità per risolvere una massa di problemi topografici e liturgici, e solo la sua autorità suprema in materia d'arte, sostenuta dall'immancabile aiuto del papa Alessandro VII poté superare gli intrighi e l'opposizione degli invidiosi[102] e portare questo compito a felice conclusione. Fra i numerosi punti da prendere in considerazione, fu attribuita particolare importanza a due necessità del rito fin dall'inizio. A Pasqua e in alcune altre occasioni il papa benedice il popolo di Roma dalla Loggia della Benedizione sopra l'ingresso centrale della chiesa. È una benedizione estesa simbolicamente a tutto il mondo: è data «urbi et orbi». La piazza perciò doveva non solo contenere il massimo numero di persone, e la Loggia essere visibile al maggior numero di persone possibile, ma la forma della piazza stessa deve indicare il carattere universale della funzione. Un'altra cerimonia di cui va tenuto conto è la benedizione papale data ai pellegrini da una finestra dell'appartamento privato del papa situato nel palazzo di Domenico Fontana sul lato nord della piazza. Altre considerazioni non meno importanti si riferivano al palazzo papale. La sua vecchia entrata nell'angolo nord-ovest della piazza non poteva essere spostata, e tuttavia doveva essere integrata nell'architettura dell'insieme[103]. La

basilica stessa richiedeva un accesso di vastissime proporzioni che si accordasse con la sua importanza fra le chiese del mondo cattolico. Inoltre, occorrevano passaggi coperti di qualche tipo per le processioni e in particolare per le cerimonie solenni del giorno del Corpus Domini; erano anche necessari come protezione contro il sole e la pioggia, tanto per i pedoni quanto per le carrozze.

Bernini iniziò nell'estate del 1656 con il disegno di una piazza trapezoidale racchiusa tra facciate di palazzi di tipo tradizionale sopra porticati con archi a tutto sesto. Questo schema fu presto abbandonato per varie ragioni, non ultima perché era della massima importanza ottenere la piú grande monumentalità con il minimo di altezza possibile. Una facciata di palazzo con porticato sarebbe stata piú alta dell'attuale colonnato senza ottenere eguale grandiosità. Cosí nel marzo 1657 il primo progetto fu sostituito da un altro con porticati di colonne isolate a formare un'ampia piazza ovale; poco dopo, nell'estate dello stesso anno, Bernini rimpiazzò i porticati con colonnati di colonne isolate sovrastate da una trabeazione diritta. Solo un colonnato simile era privo di qualsiasi legame con facciate di palazzo e pertanto soddisfaceva il carattere cerimoniale della piazza piú completamente di uno schema a porticati con le sue reminiscenze di architettura domestica. Tanto per ragioni rituali quanto artistiche, il recinto della piazza doveva essere tenuto il piú basso possibile. Un recinto alto avrebbe impedito di vedere il papa benedicente dalla finestra del palazzo. E poi un recinto relativamente basso era necessario anche per correggere l'impressione poco bella che facevano le proporzioni della facciata di San Pietro.

Ciò richiede una parola di chiarimento. Le sottostrutture delle torri del Maderno, che si ergono senza le progettate soprastrutture[104] sembrano ora far parte della facciata e ciò ne spiega l'eccessiva lunghezza. Numero-

si tentativi furono fatti nel periodo seguente al Maderno per rimediare a questo sbaglio[105], prima che Urbano VIII prendesse l'importante decisione nel 1637 di accettare il grandioso progetto del Bernini di alte torri formate da tre ordini[106]. Di queste, solo quella a sud fu costruita, ma per difficoltà tecniche e intrighi personali, il lavoro fu interrotto nel 1641 e infine nel 1646 la torre fu interamente smantellata. Poiché l'idea di innalzare mai piú delle torri sopra le presenti sottostrutture doveva essere abbandonata, Bernini presentò, durante il pontificato di Innocenzo X, nuovi schemi per una soluzione radicale del vecchio problema[107]. Separando completamente le torri della facciata egli le rendeva strutturalmente sicure e nello stesso tempo creava un raggruppamento ricco e vario e conferiva alla facciata stessa proporzioni accuratamente bilanciate. Le sue proposte avrebbero comportato notevoli cambiamenti strutturali e avevano perciò poche probabilità di successo. Quando si trovò impegnato nei progetti per la piazza, Bernini dovette un'altra volta fronteggiare il difficile problema della facciata. Sebbene anch'egli avesse fatto un tentativo senza successo di ripristinare il portico tetrastilo di Michelangelo[108], che avrebbe rotto il «muro» uniforme della facciata, ora egli doveva usare accorgimenti ottici piuttosto che cambiamenti strutturali per rettificare l'aspetto dell'edificio. Egli suscitò l'impressione di maggiore altezza nella facciata aggiungendovi i lunghi e relativamente bassi corridoi che continuano l'ordine e il profilo dei colonnati[109]. Le pesanti e massive colonne doriche dei colonnati e le alte, e in confronto sottili, colonne corinzie della facciata formano un contrasto voluto. E il Bernini scelse la poco ortodossa combinazione di colonne doriche con la trabeazione ionica[110] non solo per dare uniformità alla piazza orizzontalmente, ma anche per accentuare le tendenze verticali nella facciata.

Per ragioni topografiche e di altro genere, Bernini fu costretto a disegnare la cosiddetta «piazza retta» davanti alla chiesa. La lunghezza e la prospettiva del corridoio nord, e implicitamente la forma della piazza retta, furono determinate dalla posizione della vecchia e venerabile entrata al palazzo. Continuando il corridoio, il nuovo scalone cerimoniale, la Scala Regia inizia al livello del portico della chiesa. Qui i problemi sembravano gravissimi. Per la nuova scala egli doveva valersi della parete nord esistente, del vecchio pianerottolo superiore e della rampa di discesa[111]. Mettendo un ordine di colonne nel «tunnel» della rampa principale e adattandolo ingegnosamente, egli controbilanciò la convergenza dei muri verso il pianerottolo superiore e creò l'impressione di uno scalone ampio e festoso.

Non c'era alternativa per la piazza retta e solo al di là di questa era possibile allargare la piazza. La scelta dell'ovale per la piazza maggiore veniva spontanea per varie considerazioni. Soprattutto la maestosa armonia delle ampie braccia avvolgenti dei colonnati era per Bernini l'espressione della dignità e grandiosità che il luogo richiedeva. Per di piú, questa forma conteneva un concetto specifico. Bernini stesso paragonò i colonnati alle materne braccia della chiesa «che accolgono i cattolici per rinforzare la loro fede, gli eretici per riunirli con la chiesa e gli agnostici per illuminarli nella vera fede».

Fino all'inizio del 1667 Bernini aveva intenzione di chiudere la piazza all'estremità opposta alla basilica con un corto braccio che continuasse esattamente l'architettura delle braccia lunghe. Ciò prova in modo conclusivo che per lui la piazza era una specie di avancortile della chiesa paragonabile a un atrio immensamente esteso. Il «terzo braccio», che non fu mai costruito, avrebbe messo in rilievo un problema che non può sfuggire ai visitatori della piazza. Da un punto di vista vicino il tamburo della cupola di Michelangelo, disegnata per

una costruzione a pianta centrale, sparisce dietro la lunga navata del Maderno e anche la visibilità della cupola viene sciupata. Come il Maderno prima di lui[112], il Bernini era ben consapevole del fatto che nessun rimedio a questo problema si sarebbe potuto trovare. Nello sviluppare questo progetto per la piazza, egli perciò scelse di trascurare completamente questa faccenda piuttosto che tentare una insoddisfacente soluzione di compromesso. All'inizio del 1667 la costruzione della piazza era abbastanza avanzata per incominciare il terzo braccio. Fu allora che il Bernini decise di spostare indietro il terzo braccio dal perimetro dell'ovale alla Piazza Rusticucci[113], la piazza già esistente all'estremità ovest dei Borghi (cioè le due strade che portano dal Tevere verso la chiesa). Egli fu indotto a questo cambiamento di piano dell'ultimo minuto certo meno in considerazione della visibilità della cupola che per l'idea di creare una modesta ante-piazza all'ovale. Formando cosí una specie di contrapposto alla piazza retta, tutto il disegno avrebbe raggiunto una certa simmetria. Inoltre, il visitatore che entrava nella piazza sotto il terzo braccio avrebbe potuto abbracciare l'intero perimetro dell'ovale. Si ricordi che nelle costruzioni a pianta centrale il Bernini richiedeva un'entrata profonda perché l'esperienza dimostra, cosí egli raccontava al signor di Chantelou, che la gente, entrando in un luogo fa pochi passi avanti e se l'architetto non teneva conto di questo, non riesce ad abbracciare la forma nel suo insieme. In Sant'Andrea al Quirinale egli aveva dato una dimostrazione pratica di questa idea e ora aveva intenzione di applicarla di nuovo nel progetto della Piazza San Pietro. In ambedue i casi lo spettatore doveva essere messo in grado di lasciar spaziare lo sguardo per tutto l'ovale: nella chiesa per andarsi a fermare all'edicola davanti all'altare e nella piazza alla facciata di San Pietro. Piccola o grande, interna o esterna, una vista d'insieme e

senza intralci di tutta la struttura è dovuta al concetto dinamico dell'architettura, proprio del Bernini, concetto che è egualmente distante dal modo statico del Rinascimento come dai tentativi scenografici dell'Italia settentrionale e del tardo barocco.

Il «terzo braccio», questo importante anello fra i due lunghi colonnati, rimase sulla carta per sempre, ciò a causa della morte di Alessandro VII nel 1667. La recente demolizione della «spina» (le case fra il Borgo nuovo e il Borgo vecchio) già contemplata dall'afllevo del Bernini, Carlo Foritana, e sulla sua scia da altri architetti del XVIII e XIX secolo[114], ha creato una vasta carreggiata dal fiume alla piazza. Ciò ha risolto un problema, e uno solo, cioè quello della vista completa del tamburo e della cupola a distanza; si può ricordare che erano sempre stati visibili in tutta la loro gloria dal Ponte Sant'Angelo, in giorni lontani l'unico accesso alle vicinanze di San Pietro. A questo vantaggio fittizio, fu sacrificata l'idea del Bernini della piazza recintata e, senza speranza di venir corretta, la proporzione fra l'accesso alla piazza e la piazza stessa è stata invertita. Precedentemente le strette strade del Borgo si aprivano nell'ampia estensione della piazza, un contrasto drammatico che aumentava nello spettatore la sorpresa e il senso di esultanza.

La caratteristica piú ingegnosa, piú rivoluzionaria, e allo stesso tempo quella che ebbe piú influenza, della piazza del Bernini è il colonnato isolato e indipendente[115]. Porticati con ordini del noto tipo del Colosseo, usati in innumerevoli occasioni dal XV secolo in avanti, contengono sempre l'idea di un muro forato e, per conseguenza, di piattezza. Le colonne isolate del Bernini, con trabeazione diritta, invece, sono elementi immensamente scultorei. Quando si attraversa la piazza la prospettiva sempre mutevole delle colonne visibili a quattro a quattro[116] sembra rivelare una foresta di unità individuali: e l'accordo di tutte queste forme statuarie chia-

ramente definite, produce la sensazione di una massa e potenza irresistibili. Si esperimenta quasi fisicamente che ogni colonna sposta o assorbe un po' dell'infinità dello spazio, e quest'impressione è rafforzata dagli sprazzi di cielo fra le colonne. Nessun'altra struttura italiana del periodo postrinascimentale mostra una altrettanto profonda affinità con la Grecia. Sono le nostre idee preconcette sul Bernini che ci offuscano la vista e ci impediscono di vedere che questo stile ellenico della piazza poteva essere prodotto solo dal massimo artista barocco che in fondo era uno scultore.

Come succede con la maggior parte delle idee nuove e vitali, dopo aspri attacchi iniziali, i colonnati divennero della massima importanza per la storia dell'architettura posteriore. Non occorre enumerare gli esempi dell'influenza che ebbero da Napoli a Greenwich a Leningrado. Le conseguenze si possono seguire per piú di duecentocinquant'anni.

[1] Per questo capitolo cfr. il libro dell'autore sul Bernini (*Gian Lorenzo Bernini the Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955), con catalogo critico delle opere. I riferimenti saranno quindi ridotti al minimo.

[2] Non posso accettare l'attribuzione del busto del Santoni a Pietro Bernini, come ha suggerito C. D'Onofrio (*Roma vista da Roma*, 1967, pp. 114 sgg.) e neppure la datazione del busto al 1610 come afferma I. Lavin («Art Bull.», L [1968], pp. 223 sgg.). H. KAUFFMANN, *G. L. Bernini*, Berlin 1970, p. II, confuta anch'egli una data cosí arretrata.

[3] Le cariatidi color pietra della Galleria Farnese ebbero un influsso formativo sul Bernini mentre era impegnato al Plutone. La bellezza alquanto fredda del corpo di Proserpina deriva anch'essa dal soffitto di Annibale Carracci. Inoltre, il Davide deriva dalla figura di Polifemo nell'affresco di Polifemo che uccide Aci. Per ulteriori particolari, cfr. WITTKOWER, pp. 5 sg.

Di recente C. GRASSI, in «Burl. Mag.», CVI (1964), p. 170, mise in rilievo l'influenza di Polidoro da Caravaggio sul Nettuno e Tritone e in minor misura sul Plutone e il Davide.

[4] I due busti quasi identici si trovano alla Galleria Borghese. Bernini copiò lui stesso il primo busto perché nel marmo si era verificata una fenditura poco prima che il lavoro fosse finito. Ma nella seconda versione manca l'intensa animazione del primo.

[5] In genere non si sa che l'Angelo con la soprascritta del Ponte Sant'Angelo è anche opera di Bernini. Per la complicata storia di questi angeli cfr. WITTKOWER, pp. 232 sgg.

[6] Tuttavia un passo della *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, pubblicato per la prima volta nel 1918, dimostra che Wölfflin sapeva benissimo che la scultura barocca ha un carattere «pittorico» ed è pertanto composta per un solo punto di vista.

[7] Si dovrebbe attirare l'attenzione sulla gamba destra dell'angelo e il braccio destro di Abacucco, evidentemente disposti per controbilanciarsi a vicenda; oppure sull'incrocio di diagonali spaziali create dal braccio e l'ala destra dell'angelo, la cui direzione è continuata nel braccio destro del profeta.

[8] Le ambientazioni policrome divennero comuni dopo la cappella di Sisto V in Santa Maria Maggiore, cfr. p. 15.

[9] Questo espediente ottiene l'effetto completo solo nel pomeriggio, quando il sole è a occidente.

[10] Nel gruppo di Teresa, come nelle allegorie della tomba di papa Urbano, il marmo sembra trasformarsi in carne. Ma l'effetto psicologico è diverso; infatti mentre qui ha una propria collocazione misteriosa, là le allegorie stanno davanti alla nicchia, nello spazio dello spettatore.

[11] Una buona analisi della gamma di colori in R. BATTAGLIA, *La cattedra berniniana*, Roma 1943, pp. 75, 80 sg.

[12] Per questa e altre ragioni l'arte del Bernini trovò un critico severo in Sir Herbert Read («The Listener», 24 novembre 1955). Qui Sir Herbert era il portavoce di un'opinione sostenuta da molti.

[13] Per un'ulteriore analisi, cfr. WITTKOWER, p. 25.

[14] Cfr., per es., la tomba di Lady Elizabeth Nightingale in Westminster Abbey del Roubiliac (1761). Non si può mettere in dubbio che la tomba del Roubiliac dipenda da quella di Alessandro VII.

[15] La prima in San Lorenzo in Damaso, la seconda in San Giacomo alla Lungara. Per altre informazioni sulla storia di questi monumenti, WITTKOWER, pp. 203 sgg.

[16] Il busto andò perduto nell'incendio di Whitehall Palace nel 1698. La migliore idea del busto la dà la copia settecentesca fatta da uno stampo, ora a Windsor Castle (WITTKOWER, fig. 43).

[17] *Journal du voyage du Cav. Bernin*, a cura di Lalanne, Paris 1885; Cfr. WITTKOWER, *Bernini's Bust of Louis XIV*, London 1951.

[18] Un riferimento speciale si può fare al Nettuno di Stoldo Lorenzi nei giardini di Boboli. Cfr. B. H. WILES, *The Fountains of Florentine*

Sculptors and their Followers from Donatello to Bernini, Cambridge (Mass.) 1933. Poiché il Nettuno e Tritone non verranno piú citati, aggiungerò che il problema del concetto ha suscitato molte polemiche. Io dapprima presupposi («Burl. Mag.», XCIV [1952], p. 75) che Bernini qui volesse illustrare il virgiliano «Quos Ego» (*Eneide*, I, 145 sg.); J. Pope-Hennessy (catalogo delle sculture italiane al Victoria and Albert Museum, 1964, II, p. 600) credeva che il testo fosse OVIDIO, *Metamorfosi*, I, 330 sgg., mentre W. Collier (in «JWCI», XXXI [1968], pp. 438 sgg.) pensava a OVIDIO, *Metamorfosi*, I, 283-84. KAUFFMANN, *G. L. Bernini* cit., p. 39, ritornò con nuovi argomenti alla mia interpretazione primitiva.

[19] Per la data esatta cfr. D'ONOFRIO, *Le fontane di Roma*, Roma 1957, p. 191; H. HIBBARD, in «Burl. Mag.», CVI (1964), p. 168 nota.

[20] I disegni rimasti dimostrano che la roccia fu disegnata con la massima cura (BRAUER e WITTKOWER, pp. 47 sgg.).

[21] Per altre informazioni sul Longino, cfr. H. KAUFFMANN, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, p. 366.

[22] A giudicare da una illustrazione sola, il bozzetto in terracotta del Costantino pubblicato da K. ROSSACHER, in «Alte und Neue Kunst», XII, 90 (1967), pp. 2 sgg., sembra essere sospetto.

[23] Per una esposizione completa del «concetto», cfr. R. WITTKOWER, in *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, p. 497.

[24] Per ulteriori notizie sull'iconografia della Fontana dei Quattro Fiumi, H. KAUFFMANN, in *Jahresberichte der Max Planck Gesellschaft* (1953-54), pp. 55 sgg.

Per il «concetto» della Barcaccia in Piazza di Spagna, Cfr. H. HIBBARD - I. JAFFE, in «Burl. Mag.», CVI (1964), p. 159, e piú di recente, N. HUSE, in «Revue de l'art», n. 7 (1970), pp. 7 sgg., dove si traggono conclusioni da un testo di Michelangelo Lualdi che forse fu consigliere di Bernini.

[25] Cfr. W. S. HECKSCHER, in «Art Bull.», XXIX (1947), pp. 155 sgg.

[26] K. Rossacher (*Das fehlende Zielbild des Petersdomes. Berninis Gesamtprojekt für die Cathedra Petri*, in «Alte und Moderne Kunst», novembre-dicembre 1967) ha argomentato in modo convincente che Bernini aveva progettato una rappresentazione della Trasfigurazione per la finestra della Cathedra e afferma di aver trovato il bozzetto di Bernini per tale progetto, ma i presupposti di quell'autore non sembrano sostenuti da testimonianze storiche.

[27] Per altre indicazioni sulle idee alla base della Cathedra Petri, cfr. H. VON EINEM, in «Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen», Philolog.-Hist. Klasse, 1955, p. 93. Per il «concetto» del Baldacchino, cfr. H. KAUFFMANN, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», VI (1955), p. 222.

[28] *Cod. Ital.* 2084, f. 195, citato in WITTKOWER, p. 234.

[29] BRAUER e WITTKOWER, tav. 71A.

[30] *Ibid.*, tavv. 42-47.

[31] Cfr. anche R. WITTKOWER, *The Role of Classical Models in Bernini's and Poussin's preparatory Work*, in *Studies in Western Art* (Atti del XX Congresso internazionale di storia dell'arte), Princeton 1963, III, p. 41.

[32] WITTKOWER, fig. 88.

[33] Per es. tutte le opere giovanili e i busti di Scipione Borghese, Costanza Buonarelli, Francesco I d'Este, Luigi XIV; inoltre, il Longino, Daniele, e Abacucco, Santa Bibiana e Santa Teresa, e gli angeli per il Ponte Sant'Angelo. Questi sono alcuni esempi. Nessun tentativo di completezza si vuol fare in questa nota e nelle seguenti.

[34] Il Baldacchino, tomba di Urbano VIII.

[35] Monumento della contessa Matilda; Cappella Raimondi; statue di Urbano VIII, Campidoglio, e di Alessandro VII, Duomo di Siena; angeli sopra l'altar maggiore di Sant'Agostino; balconi nei pilastri di San Pietro; decorazione di Santa Maria del Popolo; cappella della famiglia De Silva, Sant'Isidoro; monumenti Valtrini e Merenda; tomba di Alessandro VII. Questo gruppo, a cui appartengono molte altre opere non è affatto omogeneo.

[36] Santa Barbara, Duomo di Rieti; Visitazione, Cappella Siri, Savona.

[37] L. GRASSI, *Bernini pittore*, Roma 1945, con bibl. aggiornata fino a quell'anno. Inoltre, MARTINELLI, in «Commentari», I (1950), con un breve catalogo critico, ma non del tutto attendibile, delle opere, e R. WITTKOWER, in «Burl. Mag.», XCIII (1951), pp. 51 sgg.

[38] Il ritratto ora all'Ashmolean Museum, Oxford (cfr. WITTKOWER, *op. cit.*) e l'autoritratto già nella collezione di Mrs Richard Ford (D. MAHON e D. SUTTON, *Artists in Seventeenth Century Rome*, esposizione Wildenstein, London 1955, n. 5).

[39] Autoritratto giovanile, Galleria Borghese, e le figure a mezzo busto di Sant'Andrea e San Tommaso, già Palazzo Barberini ora National Gallery, Londra, documentate 1927; Cfr. MARTINELLI, *op. cit.*, pp. 99, 104.

[40] Il documento piú importante di questo periodo è il Davide con la testa di Golia, collezione marchesa Eleonora Incisa della Rocchetta, Roma. Cfr. le pertinenti osservazioni di Mahon e Sutton, n. 7.

[41] Tra il primo autoritratto alla Galleria Borghese di circa il 1620 e il secondo nella medesima galleria intercorrono almeno vent'anni.

[42] Il capovolgimento di questo rapporto proposto dal Grassi (*op. cit.*, p. 28) è inaccettabile.

[43] Per un esame completo di queste composizioni e anche per le incisioni fatte da disegni del Bernini, cfr. BRAUER e WITTKOWER, pp. 151 sgg.

[44] WATERHOUSE, p. 86; GRASSI, *op. cit.*, pp. 37 sgg.; H. POSSE, *Der römische Maler Andrea Sacchi*, Leipzig 1925, pp. 53 sg.

[45] Lo stesso espediente è usato per es. nel gruppo di Plutone e Proserpina.

[46] Inoltre, per le opere di Abbatini, PASSERI-HESS, pp. 234 sgg.; WATERHOUSE, p. 45; GRASSI, *op. cit.*, pp. 44 sgg.; MARTINELLI, in «Commentari», IX (1958), p. 99; B. TOSCANO, in «Paragone», XV, n. 177 (1964), p. 36.

[47] PASSERI-HESS, pp. 234 sgg.

[48] Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois) dipinse negli anni sessanta nelle chiese del Bernini (cfr. nota 69) ma non può essere considerato come uno dei suoi aiutanti di bottega.

[49] Per l'influenza del Bernini sul Gaulli cfr. L. PASCOLI, *Vite de' pittori ecc.*, Roma 1736, I, p. 195; R. SOPRANI e C. G. RATTI, *Vite de' pittori genovesi*, Genova 1768-69, p. 76.

[50] Cfr. il diario di Chantelou al 10 ottobre 1665.

[51] L'opera fu finita nel 1626; cfr. POLLAK, *Kunsttätigkeit*, I, pp. 22 sgg. Bernini fu anche il responsabile del restauro dell'interno. Particolarmente notevole è l'edicola classicheggiante sopra l'altar maggiore (WITTKOWER, *Bernini*, fig. 25).

[52] Per i dati storici cfr. BRAUER e WITTKOWER, pp. 19-22; WITTKOWER, *Bernini*, pp. 187 sg.; per l'iconografia, H. KAUFFMANN, *Das Tabernakel in St. Peter*, in «Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin, Sitzungsberichte», 1954-55, pp. 5-8; cfr. anche nota 22.

[53] Bernini disegnò la decorazione dei pilastri nel 1628. Le balconate servono per esporre le reliquie piú venerande in determinate occasioni festive. Per altre informazioni in proposito, WITTKOWER, *Bernini*, p. 193; KAUFFMANN, *loc. cit.*

[54] Sulla probabile collaborazione di Borromini al progetto, cfr. p. 168.

[55] Prototipi del motivo furono antichi sarcofagi cristiani con viti, allusione al sangue di Cristo. Sostituendo il lauro (emblema dei Barberini) con la vite, Bernini trasformò il simbolismo tradizionale in simbolismo personale.

[56] Poco prima del Bernini, il Ferrabosco aveva progettato una struttura simile invece dell'attuale Baldacchino; cfr. COSTAGUTI-FERRABOSCO, *Architettura della Basilica di San Pietro in Vaticano*, Roma 1684, tav. 27.

[57] Cfr. A. MUÑOZ, in «Vita d'arte», VIII (1911), p. 33; PULIGNANI, in «Illustrazione vaticana», II, p. 12 (1931), pp. 23 sgg.

[58] Per il maestro del baldacchino di Val-de-Grâce, in genere attribuito a torto al Bernini, cfr. M. BEAULIEU, *G. Le Duc, M. Anguier et le maître-autel du Val-de-Grâce*, in «Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français, année 1945-46», 1948, p. 150, e A. BLUNT, *Art and Architecture in France 1500-1700*, Pelican History of Art, Harmond-

sworth 1953, p. 250, nota 22. Per gli altari maggiori francesi che derivano dal Baldacchino del Bernini, cfr. M. REYMOND, in «GdBA», LX (1913), pp. 207 sgg.

[59] Il resoconto piú completo della storia di questa chiesa e delle altre opere architettoniche del Bernini in Brauer e Wittkower. Il libro di R. PANE, *Bernini architetto*, Venezia 1953, non è critico e non contiene alcun contributo serio. Per Castelgandolfo cfr. anche GOLZIO, *Documenti*, p. 402. La chiesa fu prima dedicata a san Nicola e, dopo un mutamento di progetto nel 1659, a san Tommaso di Villanova canonizzato da poco.

[60] L'altezza complessiva è una volta e mezza la lunghezza dell'asse della chiesa.

[61] I medaglioni rappresentano i quadri esposti in San Pietro il giorno della canonizzazione del santo, cfr. BRAUER e WITTKOWER, p. 125.

[62] Cfr. per es., la nicchia della tomba di Urbano VIII o l'abside della Cappella Raimondi in San Pietro in Montorio.

[63] La nicchia della tomba di Alessandro VII (1671-78) è anche decorata in questo modo.

[64] Si possono dare alcuni esempi settecenteschi: chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte in Via Giulia a Roma, di Fuga; chiesa dei Padri delle Missioni a Napoli, di Luigi Vanvitelli; e Basilica di Superga di Juvarra.

[65] B. M. APOLLONI-GHETTI, *Il Palazzo Chigi all'Ariccia*, in «Quaderni», n. 2 (1953), p. 10, con piante e una nota storica di non grande utilità.

[66] G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Notizie sulla fabbrica della chiesa collegiata di Ariccia*, in «Riv. del R. Ist.», I (1929), pp. 281-85; BRAUER e WITTKOWER, pp. 115 sgg.

[67] BRAUER e WITTKOWER, pp. 120 sgg. Cfr. anche S. BORDINI, in «Quaderni», XIV, 79-84 (1967), pp. 53-84: estratti da una tesi di laurea romana su Bernini e il Pantheon (1965-66).

[68] C. FONTANA, *Il tempio vaticano*, Roma 1694, pp. 451 sgg., illustrazioni delle pp. 457, 467.

[69] Il quadro è di Guillaume Courtois, che forní anche le pale d'altare per San Tommaso a Castelgandolfo e Sant'Andrea al Quirinale.

[70] Documenti pubblicati da DONATI, in «Riv. del R. Ist.», VIII (1941), pp. 144, 445, 501. Per la storia della chiesa Cfr. BRAUER e WITTKOWER, pp. 110 sgg.; anche F. BORSI, *La chiesa di Sant'Andrea al Quirinale*, Roma 1967.

[71] W. LOTZ, *Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento*, in «Röm. Jahrb. f. Kunstg.», VII (1955), pp. 55 sgg.

[72] WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1962[3], pp. 87 sg.

[73] Cfr. nota 69.

[74] Su questa importante chiesa cfr. ora LOTZ, *op. cit.*, p. 58, e in questo volume cap. 6, nota 2.

[75] È importante rendersi conto che il terreno in origine era notevolmente piú alto. Solo tre gradini conducevano al portico; cfr. l'incisione in *Il terzo libro del novo teatro delle chiese di Roma*, di G. B. Falda, Roma s. d., p. 13.

[76] Cfr. nota 74.

[77] Cfr. p. 95.

[78] POLLAK, *Kunsttätigkeit*, I, pp. 237-40.

[79] Per il palazzo di Modena Bernini ebbe essenzialmente la mansione di consulente nel 1651; cfr. L. ZANUGG, *Il Palazzo ducale di Modena*, in «Riv. del R. Ist.», IX (1942), pp. 212-52.

La collaborazione al Palazzo del Quirinale, la parte chiamata «manica lunga» (1656-59) su Via del Quirinale, è stata ora messa in chiaro da J. WASSERMAN, in «Art Bull.», XLV (1963), p. 240.

[80] Come i progetti per la Piazza del Quirinale (BRAUER e WITTKOWER, p. 134), per il monumento a Filippo IV di Spagna da erigersi sotto il portico vecchio di Santa Maria Maggiore (*ibid.*, p. 157), e per l'abside di Santa Maria Maggiore (1669), eseguito piú tardi dal Rainaldi (*ibid.*, p. 163; S. FRASCHETTI, *Il Bernini*, Milano 1900, pp. 379-84; A. MERCATI, in «Roma», XXII [1944], p. 18 documenti).

[81] Illustrato in Falda, *Il nuovo teatro delle fabbriche*, I, Roma 1665, tav. 30.

[82] BRAUER e WITTKOWER, p. 126; A. BUSIRI VICI, in «Palladio», VI (1956), p. 127.

[83] Costruito per Niccolò Ludovisi, nipote di Gregorio XV, che aveva sposato una nipote di papa Innocenzo X della famiglia Pamphili. Per il palazzo cfr. ora l'opera monumentale, ampiamente documentata, di F. BORSI (e altri), *Il palazzo di Montecitorio*, Roma 1967.

[84] E. COUDENHOVE-ERTHAL, *Carlo Fontana*, pp. 71 sgg., fig. 25, mostra quello che era già stato eretto quando Fontana incominciò a lavorare. A lui va assegnata soprattutto l'area centrale. Il vol. 168 dei documenti Fontana alla Royal Library di Windsor contiene documenti e disegni che si riferiscono al palazzo.

[85] A quell'epoca ampie sezioni del palazzo erano già in piedi. Per la storia di questo, cfr. T. ASHBY, *The Palazzo Odescalchi in Rome*, in «Papers of the British School at Rome», VIII (1916), pp. 87 sgg.; BRAUER e WITTKOWER, p. 127; A. SCHIAVO, *La Fontana di Trevi e altre opere di Nicola Salvi*, Roma 1956, p. 239.

[86] A Roma, soprattutto il Palazzo del Banco di Santo Spirito di Antonio da Sangallo (1523-34) e il Palazzo Senatorio sul Campidoglio di Girolamo Rainaldi.

[87] Esempi di derivazione indiretta: Palazzo Cenci-Bolognetti, Piazza del Gesú, di Fuga (c. 1745); Palazzo Mezzabarba a Pavia (1728-30)

di G. A. Veneroni; e Palazzo Ferrero d'Ormea di Juvarra a Torino. Fuori d'Italia, tra i numerosi esempi, il Palazzo Lichtenstein di Martinelli e il Palazzo del principe Eugenio di Fischer von Erlach, entrambi a Vienna, e il Palazzo di Marmo a Leningrado.

[88] Per la storia del Louvre, cfr. L. HAUTECOEUR, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, Paris 1927; ID., *Histoire du Louvre*, Paris 1928. Per il contributo del Bernini, JOSEPHSON, in «GDBA», XVII (1928), pp. 75-91 e BRAUER e WITTKOWER, pp. 129-33. Tutta la storia è riassunta in BLUNT, *op. cit.*, pp. 230 sgg. Cfr. anche A. SCHIAVO, in «Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura», n. 10 (1956), p. 23.

Per i progetti del Louvre di Candiani, Rainaldi, Cortona, cfr. P. PORTOGHESI, in «Quaderni», 1961, p.243.

[89] Pianta: BRAUER e WITTKOWER, tav. 175; facciata est: HAUTECOEUR, *Louvre* cit., tav. 33. Un altro disegno in BLUNT, *op. cit.*, tav. 155B.

[90] R. W. BERGER, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXV (1966), pp. 170 sgg., considera il primo progetto di Bernini per il Louvre come una derivazione diretta dal progetto di Antoine Le Pautre per un castello ideale, pubblicato in *Desseins de plusieurs palais* (1652) di quest'ultimo. Ma chiunque abbia occhi per vedere non accetterà simile ipotesi.

[91] Cfr. BRAUER e WITTKOWER e JOSEPHSON, *op. cit.*, p. 81 (ill.).

[92] Illustrato in MUÑOZ, *Pietro da Cortona* («Bibl. d'arte ill.»), Roma 192I, p. 15. Cfr. pp. 204 sg.

[93] La facciata est e la pianta illustrate in BLUNT, *op. cit.*, tav. 155C e fig. 24.

[94] Questa fu una risposta insufficiente alla critica di Colbert, il quale sosteneva che l'entrata dei progetti precedenti era troppo modesta.

[95] Le conversazioni riferite dal signor di Chantelou dimostrano che Bernini considerava questo elemento estremamente importante (1 luglio 1665).

[96] Bernini riteneva che le vecchie stanze della facciata sud fossero troppo piccole e artisticamente insignificanti per servire da appartamento reale.

[97] È evidente che Bernini voleva anche nascondere le facciate del vecchio cortile, orgoglio dell'architettura francese.

[98] Cfr. BLUNT, *op. cit.*

[99] JOSEPHSON, *op. cit.*, pp. 82-89.

[100] Ma non si deve sottovalutare l'influenza del progetto del Bernini sui principi generali del disegno in Francia. Dopo la sua visita scompaiono i tradizionali tetti ad angolo acuto e il sistema a padiglioni. Inoltre il suo progetto ebbe un seguito in altri paesi. Esempi: il Palazzo Czernin a Praga (1669), il Palazzo Reale di Madrid del Sacchetti (1739); e il Palazzo Reale di Stoccolma del Tessin (Cfr. H. ROSE, in *Festschrift Heinrich Wölfflin*, München 1924, p. 245).

[101] L'unica analisi dettagliata della storia della piazza si trova in BRAUER e WITTKOWER, pp. 64-102. Cfr. anche V. MARIANI, *Significato del portico berniniano di San Pietro*, Roma 1935, e il recente interessante contributo di C. THOENES, in «Zeitschr. f. Kunstg.», XXVI (1963), pp. 97-145. I principali aiutanti del Bernini furono suo fratello Luigi, Mattia de' Rossi, Lazzaro Morelli e il giovane Carlo Fontana.

[102] Centro dell'opposizione erano i circoli reazionari ecclesiastici. Essi appoggiarono un complicato controprogetto del quale rimangono venticinque disegni; i quali ogni tanto vengono attribuiti a Bernini in persona. Per l'intero problema cfr. WITTKOWER, in «JWCI», III (1939-40). Anche BRAUER e WITTKOWER, pp. 96 sgg.

[103] Ciò ha reso necessario abbattere la torre del Ferrabosco; cfr. p. 15.

[104] Cfr. p. 93.

[105] Principalmente del Ferrabosco; cfr. D. FREY, *Berninis Entwürfe für die Glockentürme von St. Peter in Rom*, in «Jahrb. der kunsth. Slg.», Wien, XII (1938), pp. 220 sg.; figg. 243-45.

[106] La complessa storia di questi campanili è esaminata in BRAUER e WITTKOWER, pp. 37-43; cfr. anche FREY, *op. cit.* e UNDERWOOD, in «Art Bull.», XXI (1939), p. 283; H. MILLON, in «Art Quarterly», XXV (1962), p. 229, ha riassunto l'intero problema.

[107] BRAUER e WITTKOWER, pp. 41 sgg., tavv. 156-57; FREY, *op. cit.*, pp. 224 sg.

[108] BRAUER e WITTKOWER, tav. 164B; WITTKOWER, in «Boll. d'arte», XXXIV (1949), pp. 129 sgg.

[109] Bernini stesso parlò di questo a Parigi (Chantelou, a cura di Lalanne, p. 42). Argomenti analoghi anche nel rapporto di Bernini del 1659-60 (f. 107*v*, cfr. BRAUER e WITTKOWER, p. 70).

[110] Usato per la prima volta da Pietro da Cortona in Santa Maria della Pace.

[111] BRAUER e WITTKOWER, pp. 88 sgg. Una precedente analisi della Scala Regia con risultati in parte diversi, PANOFSKY, in «Jahrb. Preuss. Kunstslg.», XL (1919), e VOSS, *ibid.*, XLIII (1922).

[112] FREY, *op. cit.*, p. 217.

[113] Tutto il materiale per questa questione in WITTKOWER, in «Boll. d'arte», *loc. cit.* Anche H. HAGER, in «Commentari», XIX (1968), pp. 299 sgg.

[114] Per i progetti di Carlo Fontana cfr. COUDENHOVE-ERTHAL, *op. cit.*, pp. 91 sgg. e tav. 39. Per progetti posteriori e simili cfr. T. A. POLAZZO, *Da Castel Sant'Angelo alla basilica di San Pietro*, Roma 1948.

[115] Tale affermazione è vera nonostante il fatto che questo tipo di colonnato fosse stato ideato per la prima volta da Pietro da Cortona, cfr. p. 205.

[116] Vi sono due passaggi per i pedoni e nel mezzo uno piú largo per i veicoli.

Capitolo nono

Francesco Borromini (1599-1667)

Fra le grandi figure del barocco romano, il nome di Francesco Borromini sta in una categoria a parte. La sua architettura inaugura una nuova tendenza. Nonostante le loro innovazioni, Bernini, Cortona, Rainaldi, Longhi e gli altri non intaccarono mai l'essenza della tradizione del Rinascimento. Non cosí il Borromini, nonostante le molte vie per cui la sua opera è collegata all'architettura antica e cinquecentesca. I suoi contemporanei ebbero la sensazione netta che egli introdusse un modo nuovo e tumultuoso di affrontare vecchi problemi. Quando Bernini parlò a Parigi di Borromini, furono tutti d'accordo, secondo il signor di Chantelou, che la sua architettura era stravagante e in stridente contrasto con la procedura normale; mentre il disegno di un edificio, si argomentava, di solito era in rapporto alle proporzioni del corpo umano, Borromini aveva rotto questa tradizione ed eretto fantastiche («chimeriche») strutture. In altre parole, questi critici sostenevano che il Borromini aveva gettato a mare il concetto classico antropomorfico dell'architettura che dai tempi di Brunelleschi era stato implicitamente accettato.

Quest'uomo straordinario che, secondo tutte le notizie, era mentalmente squilibrato e pose volontariamente fine alla propria vita in una crisi di disperazione, raccolse assai tardi i suoi frutti. Figlio dell'architetto Giovanni Domenico Castelli, egli nacque nel 1599 a Bisso-

ne sul lago di Lugano vicino al luogo di nascita del suo parente Maderno[1]. Dopo una breve permanenza a Milano, sembra sia giunto a Roma intorno al 1620. Simile agli artigiani che per centinaia di anni si erano incamminati verso sud da quelle regioni d'Italia, egli iniziò come intagliatore in pietra e in tale qualità trascorse piú di dieci anni della vita lavorando soprattutto in San Pietro a fare stemmi, putti decorativi, festoni e balaustre. Il suo nome è pure legato ad alcune tra le piú belle cancellate in ferro battuto della basilica[2]. Inoltre, l'anziano Maderno, che riconosceva il talento del suo giovane parente, se ne valse come disegnatore di architetture per San Pietro, il Palazzo Barberini e la chiesa e cupola di Sant'Andrea della Valle[3]. Borromini si sottometteva volentieri al piú anziano e la duratura venerazione che ebbe per lui è rivelata dal fatto che nel testamento espresse il desiderio di essere sepolto nella tomba del Maderno.

Dopo la morte del Maderno, nel gennaio del 1629, si creò una nuova situazione. Bernini subentrò come architetto di San Pietro e Palazzo Barberini e Borromini dovette lavorare sotto di lui. Alcuni documenti ci permettono di definire la posizione di quest'ultimo: fra il 1631 e il 1633 egli ricevette cospicui pagamenti per disegni in scala naturale delle volute del Baldacchino e per la supervisione della loro esecuzione, e nel 1631 egli ebbe anche la carica ufficiale di «assistente dell'architetto» del Palazzo Barberini. Il carattere borrominiano delle volute, come pure certi dettagli nel palazzo indicano che il Bernini concedeva una notevole libertà d'azione al suo subordinato e perciò sembrerebbe che il Bernini, piuttosto che il Maderno, abbia preparato la via all'imminente apparizione del Borromini come architetto in proprio. Ma il loro rapporto assunse la forma di un lungo conflitto. Il fato fece incontrare due giganti, i cui caratteri erano differenti come i loro approcci all'ar-

chitettura; Bernini – uomo di mondo, espansivo e brillante – come i suoi colleghi rinascimentali considerava la pittura e la scultura una adeguata preparazione per l'architettura; Borromini – nevrotico e chiuso – giunse all'architettura come un abile specialista, un costruttore e tecnico di prim'ordine. Quasi esattamente contemporanei, l'uno aveva già ottenuto grande successo, era il primo artista di Roma, incaricato delle piú invidiabili commissioni, mentre l'altro era ancora privo di un riconoscimento ufficiale all'età di trent'anni. Bernini, naturalmente, si valse in pieno delle cognizioni da esperto del Borromini. Egli non aveva ragione di gelosie professionali dalle quali, tra l'altro, rimase sempre libero. Per Borromini, però, questi anni devono essere stati un'esperienza degradante che sempre gli bruciò dentro e quando, nel 1645, la vicenda delle torri di San Pietro del Bernini giunse alla crisi, fu lui che si fece avanti come il piú pericoloso critico e avversario del Bernini. I suoi colpi furono diretti contro l'inefficienza tecnica, proprio il punto in cui, egli lo sapeva, il Bernini era piú vulnerabile.

Oggigiorno sembra impossibile separare, con una certa precisione, l'attivo contributo del Borromini al Palazzo Barberini. Il suo stile personale è evidente, soprattutto nella finestra dell'ultimo piano del settore rientrante adiacente al centro con archi. La derivazione dalle finestre del Maderno nell'attico della facciata di San Pietro è ovvia, ma le ondulate «orecchie» con festoni fissati ad esse, come pure la copertura segmentata con terminazioni volte all'esterno con un angolo di 45 gradi sono caratteristiche della dinamica interpretazione dei dettagli del Borromini. Qui si può già notare quella forza creativa che impartisce una tensione inesplicabile a ogni forma e configurazione.

I disegni originali per le porte del grande locale aiutano a valutare la relazione fra Borromini e Bernini. Ci

fu senz'altro un dare e prendere da ambo le parti, ma nell'insieme sembrerebbe che la nuova interpretazione data dal Borromini del dettaglio architettonico fece una grande impressione sul Bernini, che a questa fase e per un breve periodo successivo, tentò di conciliare la propria interpretazione antropomorfica dell'architettura con quella «bizzarra» del Borromini. Sebbene il lavoro al Palazzo Barberini si trascinasse fino al 1638, la parte piú importante era finita nel 1633. Da allora in poi i due uomini si divisero definitivamente. E fu allora che il Borromini si mise per conto proprio,

San Carlo alle Quattro Fontane.

L'occasione gli si presentò nel 1634, quando il procuratore generale dei trinitari scalzi spagnoli gli commissionò la costruzione del monastero di San Carlo alle Quattro Fontane, distante circa duecento metri dal Palazzo Barberini. Borromini costruí prima il dormitorio, il refettorio (ora sacrestia) e i chiostri[5] e lo schema dimostrò che egli era un maestro nel razionale sfruttamento delle limitate possibilità offerte da quel terreno piccolo e tagliato irregolarmente. Nel 1638 fu posta la prima pietra della vera e propria chiesetta che, ad eccezione della facciata, fu finita nel maggio del 1641 e consacrata nel 1646. Subito dopo la chiesa dei Santi Martina e Luca del Cortona, eretta durante gli stessi anni, deve essere considerata uno degli «incunabuli» del barocco romano e merita la piú rigorosa attenzione.

I chiostri, una struttura di mirabile semplicità, contengono elementi che anticipano la «orchestrazione» fondamentale della chiesa, quale l'anello, di grande effetto, costituito da colonne disposte ritmicamente a formare un ottagono allungato, il cornicione uniforme che lega insieme le colonne, e la sostituzione degli ango-

li con curvature convesse per impedire che avvengano interruzioni nella continuità del movimento.

Numerosi progetti, che si trovano all'Albertina di Vienna, sono sempre stati attribuiti erroneamente – secondo le nostre conoscenze attuali – alla progettazione della chiesa, dopo che E. Hempel li pubblicò nel 1924[6]. La concezione geometrica del progetto definitivo è uno schema a diamante di due triangoli equilateri con base comune lungo l'asse trasversale dell'edificio; il perimetro ondulato della pianta segue questo disegno geometrico romboidale con grande precisione.

È della piú grande importanza rendersi conto che in San Carlo e nelle costruzioni posteriori, Borromini basò i suoi disegni su unità geometriche. Rinnegando il principio classico di progettare in termini di moduli, cioè in termini della moltiplicazione e divisione di una unità aritmetica di base (di solito il diametro della colonna), Borromini rinunciò, veramente, alla posizione centrale dell'architettura antropomorfica. Per chiarire la differenza di procedimento, si potrebbe affermare, forse con troppa sottigliezza, che nel primo caso la pianta complessiva e le sue divisioni sono sviluppate aggiungendo modulo a modulo e nel secondo dividendo una configurazione geometrica coerente in sottounità geometriche. Il sistema di pianificazione geometrica del Borromini era sostanzialmente medievale, e ci si domanda quanto della tradizione del vecchio muratore egli aveva assorbito prima di andare a Roma.

Per centinaia di anni la Lombardia era stata la culla dei muratori italiani ed è molto probabile che nei cantieri dei muratori le tecniche edilizie medievali si trasmettessero di generazione in generazione. Il fatto che il Borromini rimanesse ostinatamente attaccato alla regola della triangolazione sembra confermare tale ipotesi[7].

Nel progetto di San Carlo, Borromini dà straordinaria importanza all'elemento scultoreo delle colonne. Esse

sono raggruppate per quattro con piú larghi intervalli sull'asse longitudinale e trasversale. Mentre le triadi di intercolunni ondeggianti lungo le diagonali sono unificate dal tipo di trattamento del muro – nicchie e modanature continue – le pitture scure con cornici dorate nelle assi principali sembrano creare cesure ricche di effetto. Cosí, partendo dall'intercolunnio d'entrata, esiste un ritmo del seguente ordine: A/b c b/A'/b c b/A/ecc. Ma questo, evidentemente non è del tutto vero. Un ritmo differente viene creato dagli archi alti e dai frontoni segmentati sopra le pitture. Questi elementi sembrano collegare ogni gruppo di tre intercolunni sugli assi principali. La lettura, di nuovo dall'intercolunnio d'entrata, sarebbe quindi: /b A b/c/b A'b/c/b A b/ecc. Dove sono allora le vere cesure in questo edificio? Nelle triadi di intercolunni che si sovrappongono c'è certamente una indicazione della complessità manierista. Comunque, invece di rafforzare l'inerente situazione di conflitto, come avrebbero fatto i manieristi, Borromini la neutralizzò con due espedienti: primo, la robusta trabeazione serve, nonostante il suo movimento, da salda barriera orizzontale che l'occhio segue facilmente e ininterrottamente tutto intorno al perimetro della chiesa; e, secondo, le colonne che per loro stessa natura non hanno direzione, possono essere viste come una accentuazione continua delle pareti ondulate. È appunto la massa predominante di colonne entro la piccola area di questa chiesa che aiuta ad unificarne la forma complessa. Le triadi che si sovrappongono possono essere considerate come il «ritmo di fondo» che crea quell'instancabile ricchezza e fascino della disposizione; o, per usare una similitudine, si possono paragonare all'ordito e alla trama della materia del muro. In termini musicali tutta la disposizione può essere messa a confronto con la struttura di una fuga.

Che tipo di cupola si poteva erigere sopra il corpo ondulato della chiesa? Collocare la volta direttamente su

di esso, secondo il noto metodo per gli edifici a pianta circolare e ovale (tipo Pantheon), sarebbe stata una possibilità che Borromini però escluse a questo stadio di sviluppo. Invece egli inserí un'area di transizione con pennacchi che gli consentivano di disegnare una cupola ovale di forma curvilinea continua. Egli usò, in altre parole, il mezzo di transizione necessario nelle piante con incroci quadrati o rettangolari. I quattro intercolunni sotto i pennacchi («c») adempiono quindi la funzione dei pilastri negli incroci delle piante a croce greca. E, in effetti, nella zona dei pennacchi Borromini incorporò un interessante riferimento alle braccia della croce. Le basse nicchie trasversali come pure la piú profonda entrata e i recessi degli altari sono decorati con cassettoni che diminuiscono rapidamente di dimensioni e dànno l'idea in teoria non solo di una profondità maggiore di quella reale, ma anche contengono un accenno illusionista ai bracci della croce greca. Ma questo sofisticato espediente voleva avere un effetto piú concettuale che visivo. Sopra i pennacchi c'è il robusto anello sul quale poggia la cupola ovale. La cupola stessa è decorata con un labirinto di cassettoni profondamente incisi di forma ottagonale, esagonale e a croce[8]. Essi producono l'impressione movimentata di un favo e la cristallina limpidezza di queste semplici forme geometriche è tanto lontana sia dal tipo classico dei cassettoni negli edifici del Bernini quanto da quelli lisci e curvilinei del Cortona. I cassettoni diminuiscono notevolmente di dimensione verso la lanterna, cosicché anche qui un espediente illusionista è stato inserito nel disegno. La luce entra non solo dall'alto attraverso la lanterna, ma anche dal basso attraverso finestre poste nei riquadri dei cassettoni, in parte nascoste alla vista dietro all'anello ornamentale finemente cesellato di foglie stilizzate che corona il cornicione. L'idea di queste finestre si può far risalire a una sistemazione simile, ma tipicamente manie-

rista, in una chiesa ovale pubblicata dal Serlio nel suo V libro. Cosí la cupola nel suo splendido biancore e la sua luce uniforme senza profonde ombre sembra librarsi immaterialmente sopra le forme massicce e compatte dello spazio in cui il visitatore si muove.

Borromini conciliò in questa chiesa tre differenti tipi di struttura: la zona piú bassa ondulata, la cui origine si trova in piante tardoantiche come il salone a cupola della piazza d'oro nella Villa Adriana presso Tivoli; la zona intermedia dei pennacchi che deriva dalla pianta a croce greca; e la cupola ovale che, secondo la tradizione, dovrebbe ergersi su una pianta della stessa forma. Oggidí è difficile valutare in pieno l'audacia e la libertà nel maneggiare tre strutture genericamente diverse in modo tale che esse appaiano fuse in un insieme infinitamente suggestivo. Con questo ardito passo Borromini aprí orizzonti completamente nuovi che furono ulteriormente esplorati piú avanti nel secolo in Piemonte e nell'Europa settentrionale piuttosto che a Roma.

Il carattere straordinario della creazione del Borromini fu riconosciuto immediatamente. Quando la chiesa fu terminata il procuratore generale scrisse che l'edificio era «cosí raro al parer di tutti, che pare che non si trova altra simile nello artificioso et capriccioso, raro, et estraordinario in tutto il mondo. Questo testimoniano le diverse nationi, che continuamente come arrivano a Roma solicitano haver il suo disegno: spesse volte siamo solicitati per questo effetto di Alemanni, Fiamenchi, Francesi, Italiani, Spagnoli, et anco li Indiani...» Il rapporto contiene pure un'abile descrizione dell'edificio: «Dappertutto – esso dice – è sistemato in modo che una parte integra l'altra e lo spettatore è stimolato a lasciar correre l'occhio incessantemente».

La facciata non fu eretta durante il primo periodo della costruzione. Fu l'ultimo lavoro del Borromini, iniziato nel 1665 e completato nel 1667, cosí che la deco-

razione scultorea fu finita solo nel 1682. Per quanto l'intera carriera del Borromini come architetto sia compresa fra la costruzione della chiesa e quella della facciata, l'esame della seconda non può essere separato da quello della prima. Il sistema di articolazione, che combina un ordine piccolo e uno gigantesco, deriva dai palazzi capitolini di Michelangelo e dalla facciata di San Pietro dove il Borromini aveva iniziato a lavorare come «scalpellino» quasi cinquant'anni prima. Ma egli usò questo sistema michelangiolesco in un modo completamente nuovo. Ripetendolo in due registri di importanza quasi uguale, egli operò contro lo spirito in cui il sistema era stato inventato, cioè di unificare una facciata in tutta la sua altezza. In piú, questa ripetizione voluta era destinata a esprimere un concetto specifico e altamente originale; nonostante la coerente articolazione, la fila superiore contiene una quasi completa inversione di quella inferiore.

La facciata consiste di tre settori; sotto, i due settori esterni concavi e il settore centrale convesso sono legati insieme dalla robusta, continua e ondulata trabeazione; sopra, i tre settori sono concavi e la trabeazione si svolge in tre segmenti separati. Inoltre il medaglione ovale sorretto da angeli e sovrastato dall'elemento a forma di cipolla annulla l'effetto del cornicione come barriera orizzontale. Sotto, le colonnine dei settori esterni incorniciano un muro con piccole finestre ovali e servono come supporto per nicchie con statue; sopra, le colonnine incorniciano nicchie e sostengono pannelli di muro conchiusi; in altre parole, le parti chiuse e aperte sono state invertite. All'apertura della porta nel settore centrale corrisponde sopra l'elemento «sculturale» e aggettante del «box» ovale in cui è ripreso il movimento convesso della facciata. Infine, invece della nicchia con la figura di san Carlo, la fila superiore ha un medaglione staccato dal muro. Il principio che sta alla

base del progetto è quello della diversità e perfino dell'antitesi entro un tema unificante e va notato che lo stesso principio lega la facciata all'interno della chiesa. Infatti la facciata è chiaramente una differente realizzazione dei settori usati per la «strumentalizzazione» dell'interno.

La compattezza di questa facciata, con il minimo spazio di muro, fittamente riempito di colonne, sculture e decorazione plastica, che non lascia mai l'occhio posarsi a lungo, è tipica del barocco. Borromini incluse anche un elemento visionario, caratteristico del suo stile tardo. Sopra l'entrata ci sono delle erme che terminano in grandissime, vivaci teste di cherubini, le cui ali formano un arco che protegge la figura di san Carlo Borromeo nella nicchia. Anche in altre parti della facciata realistici dettagli scultorei sostengono forme architettoniche funzionali. Questa strana fusione di architettura e scultura, il cui sviluppo si può seguire per un lungo periodo, è completamente opposto allo stile del Bernini, che non riuscí mai a togliere alla scultura i connotati narrativi e perciò non la sostituí mai all'architettura.

Sant'Ivo alla Sapienza.

Quasi immediatamente dopo il completamento di San Carlo alle Quattro Fontane a Borromini fu data una grande opportunità di sviluppare ulteriormente le sue idee sull'architettura ecclesiastica. Egli iniziò la chiesa dell'Archiginnasio romano (piú tardi Università) Sant'Ivo nel 1642; nel 1650 la maggior parte della struttura era finita. La decorazione si trascinò fino al 1660. Già fin dal 1632, quando il lavoro nel Palazzo Barberini era ancora in corso, Bernini aveva raccomandato Borromini come architetto per la Sapienza[9]. Egli iniziò continuando la piú vecchia ala sud del palazzo. Le due gran-

di parti dell'ala est sulla Piazza Sant'Eustachio, il suo maggior contributo per l'esterno, furono eseguite molto piú tardi durante il pontificato di Alessandro VII.

La chiesa doveva essere eretta all'estremità est del lungo cortile con porticato di Giacomo della Porta. Per la pianta Borromini ritornò ancora una volta alla geometria base del triangolo equilatero. Ma questa volta i triangoli si compenetrano in modo da formare un regolare esagono a stella. I punti di penetrazione sono sul perimetro di una circonferenza e disegnando linee rette da un punto all'altro si forma un esagono regolare. Le rientranze semicircolari che sostituiscono gli angoli di un triangolo sono determinati da circonferenze con un raggio pari a metà del lato dell'esagono, mentre le estremità convesse dell'altro triangolo risultano da circonferenze con lo stesso raggio e i centri nei punti del triangolo[10]. Cosí rientranze di forma concava e rientranze con pareti oblique ed estremità convesse si alternano e si fronteggiano a vicenda attraverso lo spazio della chiesa.

Prima del Sant'Ivo del Borromini, l'esagono a stella era quasi completamente escluso dalle piante rinascimentali e postrinascimentali. Forse lo si ritrova nell'antichità[11], ma a prescindere da uno schizzo del Peruzzi negli Uffizi e dalla Santissima Trinità del Vittozzi a Torino (iniziata nel 1598) sarebbe difficile citare precedenti italiani. Perfino il semplice esagono non era quasi usato. Non è difficile indovinarne la ragione. In contrasto col quadrato, l'ottagono e il dodecagono, dove i lati uguali stanno di fronte gli uni agli altri sulle due assi principali, nell'esagono un'asse attraversa due lati, l'altra attraversa due angoli. È quindi evidente che nelle piante derivate dall'esagono le parti non possono mai essere uniformi e qui sta un elemento di inquietudine o perfino di conflitto. Ma va detto subito che le complicazioni inerenti alla progettazione secondo l'esagono o l'esagono a stella furono abilmente evitate dal Borro-

mini. Il suo metodo non fu niente meno che rivoluzionario. Invece di creare, secondo la tradizione, uno spazio esagonale maggiore con piú spazi satelliti minori messi negli angoli dei triangoli, egli racchiuse il perimetro in una sequenza continua di pilastri giganteschi che costringono lo spettatore a prendere atto dell'unità e omogeneità dell'intera area della chiesa. Questa sensazione è fortemente aumentata dal sovrastante cornicione nettamente delineato che rivela la forma a stella del piano base in tutta la sua chiarezza. Lo stile fondamentale è pertanto simile a quello di San Carlo alle Quattro Fontane; ancora una volta un sofisticato ritmo di sfondo stimola costantemente la curiosità del visitatore. Ogni recesso è articolato in tre settori, due piccoli identici di fianco a uno grande (A C A e A'BA'). Ma queste triadi che si alternano, eguali in valore sebbene completamente diverse nello spiegamento spaziale, non sono trattate come entità separate o separabili, perché i due piccoli spazi attraverso ogni angolo (A A' o A'A) sono cosí simili che neutralizzano qualsiasi tendenza a far sentire vere cesure. Per di piú, sono anche compresi due altri ritmi che si sovrappongono. I continui corsi diritti a mezza altezza sono interrotti dal vano centrale della rientranza semicircolare dell'altare (C)[12] mentre il continuo corso diritto sotto i capitelli non prosegue attraverso gli spazi convessi (B). Cosí due gruppi di cinque unità, che si alternano, possono essere visti come «super-unità» oppure A A' B A' A o A' A C A A'. Si può perciò dire che l'articolazione contiene tre temi intrecciati con gli intervalli messi in uno qualsiasi dei tre punti possibili: i grandi vani ad arco arrotondato «C», i vani convessi «B», o gli angoli fra i piccoli vani «A A'».

A differenza di San Carlo alle Quattro Fontane la cupola copre il corpo della chiesa senza un elemento strutturale di transizione. Continua, in pratica, la forma a stella della pianta poiché ogni segmento si apre alla

base in una vasta finestra. Inoltre le linee verticali dei pilastri proseguono nelle modanature dorate della cupola che ripetono e accentuano la sottostante divisione tripartita in vani. Nonostante la vigorosa barriera orizzontale della trabeazione, le tendenze verticali hanno uno slancio terrificante. Via via che i settori di varia forma della cupola salgono, i contrasti a poco a poco si riducono finché il movimento viene ad arrestarsi sotto la lanterna nella pura forma del circolo, che è decorato con dodici grandi stelle. In questa riduzione della molteplicità all'unità, della differenziazione e varietà alla semplicità del circolo, consiste in buona parte il fascino di questa chiesa. Geometrica concisione e inesauribile fantasia, abilità tecnica e simbolismo religioso hanno raramente trovato una simile fusione. Si può tracciare il movimento verso il basso dalla purezza delle forme nella zona celeste alla crescente complessità della zona terrestre. Gli elementi decorativi della cupola, le file verticali di stelle, lo stemma papale sopra le finestre alternate, i cherubini sotto la lanterna, sono fantastici, irreali ed eccitanti e nello stesso tempo parlano un linguaggio chiaramente emblematico[13].

Continuando la forma della pianta-base nelle volte, Borromini accettò il principio generalmente applicato alle chiese circolari e ovali. Tuttavia né per la particolare forma della cupola né per la decorazione, c'era un precedente contemporaneo. In un modo o nell'altro il tipo consueto di cupola barocca seguiva l'esempio instaurato dalla cupola michelangiolesca di San Pietro. In nessuna delle grandi cupole romane vi era la superficie a volta spezzata in unità di forma diversa. Ma Borromini aveva l'antichità classica dalla sua parte; egli aveva certamente studiato costruzioni come il Serapeum della Villa Adriana, vicino a Tivoli[14]. La cupola di Sant'Ivo non trovò seguito a Roma. Fu ancora in Piemonte che le idee del Borromini caddero su un terreno fertile.

L'esterno di Sant'Ivo presentava un insolito compito, giacché l'entrata principale doveva essere messa all'estremità del cortile di Giacomo della Porta. Borromini adoperò l'emiciclo di Della Porta con porticati chiusi su due file per la facciata della chiesa; sopra troneggia una delle piú strane cupole mai inventate. Come principio Bortomini seguí la tradizione dell'Italia settentrionale di incassare la cupola piuttosto che metterne in mostra la curva sopraelevata come era stato in uso nell'Italia centrale dopo la cupola del Brunelleschi del duomo di Firenze. Egli trattò, però, questa tradizione, comunque, in un modo nuovo e del tutto personale. La sua struttura cupoliforme consiste di quattro parti diverse: prima un alto tamburo esagonale molto pesante che si contrappone con la sua sporgenza convessa alla rientranza concava della facciata della chiesa sul «cortile». La divisione di ognuno dei sei settori convessi uguali in due vani piccoli e uno grande prepara alle triadi nelle rientranze dell'interno. Nei punti dove due settori convessi si incontrano l'ordine è rafforzato; ciò aumenta l'impressione di vitalità e tensione. Secondo: sopra il tamburo c'è una piramide a gradini divisa da costoloni simili a contrafforti che trasferiscono la pressione sui punti d'incontro rinforzati dei due settori del tamburo; terzo: la piramide è coronata da una lanterna con doppie colonne e rientranze concave fra l'una e l'altra. La assomiglianza con il tempietto di Baalbek non può essere trascurata ed è stata, anzi, spesso messa in rilievo[15]. Al di sopra di queste tre zone – che nonostante il loro carattere interamente differente sono amalgamate da forti «conduttori» strutturali – si erge un quarto elemento, la spirale, monolitica e scultorea, che non corrisponde a nessun tratto interno né continua direttamente il movimento esterno. Tuttavia sembra legare insieme i diversi campi di energia che, uniti, s'innalzano in un movimento spaziale lungo la spirale e vengono liberati nel-

l'alta cuspide di ferro. È inutile congetturare sugli esatti prototipi dell'elemento spiraliforme. Borromini può aver sviluppato impressioni di colonne della Roma imperiale o può aver avuto qualche inaspettata cognizione di un «ziqqurat», le torri-tempio assiro-babilonesi di cui una lontana derivazione sopravvive nella grande moschea di Sāmarrā[16]. In ogni caso non si può mettere in dubbio che questo elemento abbia un significato emblematico, la cui precisa natura non è stata ancora riscoperta.

Sant'Ivo va considerato il capolavoro del Borromini, dove il suo stile raggiunse il culmine e dove egli azionò tutti i registri di cui disponeva. In confronto, le sue costruzioni precedenti o posteriori, ecclesiastiche o laiche spesso sono sciupate perché sono incomplete o perché egli era ostacolato da difficoltà del terreno o dalla necessità di adattarsi a strutture già esistenti.

A differenza del Bernini, che concepiva l'architettura come la fase di un avvenimento drammatico espresso attraverso la scultura, il dramma in Sant'Ivo è inerente nella dinamica concezione architettonica di per sé: nel modo come i motivi si spiegano, si espandono e si contraggono; nel modo come il movimento si eleva verso l'alto e poi si arresta. Fin dal tempo del Baldinucci si sostenne che c'è un'affinità con le strutture gotiche nell'opera del Borromini. C'è certamente qualcosa di vero in tale osservazione. Il suo interesse per il duomo di Milano è ben noto e il sistema di contrafforti in Sant'Ivo dimostra che egli trovò ispirazione nella tradizione medievale nordica piú che in quella contemporanea romana. Elementi prettamente medievali si possono notare nei dettaglil come l'angolare intersezione delle modanature sopra le porte in Sant'Ivo o il piedestallo dell'acquasantiera nell'Oratorio di San Filippo Neri. Ancor piú interessante è la sua predilezione per le strutture di sostegno ad arco negli angoli di torri quadrate,

cosí comuni nell'architettura romanica e gotica dell'Italia settentrionale prima che i pennacchi bizantini le sostituissero durante l'età del Rinascimento. Ma egli usò tale espediente come elemento di transizione tra il muro e la volta solo in strutture minori, come la vecchia sacrestia di San Carlo alle Quattro Fontane, o in certi ambienti del Palazzo Falconieri e del Collegio di Propaganda Fide. Il ripristino di questo elemento avrebbe avuto un seguito in Piemonte piú che a Roma.

San Giovanni in Laterano, Sant'Agnese, Sant'Andrea delle Fratte e opere ecclesiastiche minori.

Mentre Sant'Ivo era in corso di costruzione, tre grandi opere furono affidate a Borromini; la ricostruzione di San Giovanni in Laterano, la continuazione di Sant'Agnese del Rainaldi in Piazza Navona e l'esterno di Sant'Andrea delle Fratte. Un restauro totale di San Giovanni era diventato necessario perché l'antica basilica cristiana era in pericolo di crollare. Il lavoro del Borromini iniziò nel maggio 1646 e finí nell'ottobre 1649, in tempo per l'anno santo[17]. Il suo compito era estremamente difficile perché Innocenzo X insisteva per conservare la venerabile basilica. Come si poteva fare una moderna costruzione barocca in simili circostanze?[18]. Borromini risolse il problema incassando due colonne consecutive della vecchia chiesa in un ampio pilastro, contornando ogni pilastro con un colossale ordine di pilastri per tutta l'altezza della navata e collocando una nicchia tabernacolo di marmo colorato per statue sulla facciata di ogni pilastro dove in origine c'era un'apertura fra due colonne. L'alternarsi di pilastri e di archi aperti creò un ritmo base ben noto fin dai tempi del Bramante e persino dell'Alberti. Borromini, però, lo proseguí non solo attraverso gli angoli del muro di entrata,

trasformando cosí la navata in uno spazio chiuso, ma introdusse un altro ritmo che capovolge il primo. Lo spettatore vede contemporaneamente la sequenza continua degli alti vani dei pilastri e degli archi bassi (A b A b A...) come pure quella dei tabernacoli bassi e degli archi alti (a B a B a...) Inoltre, questo secondo ritmo ha un'importante qualità cromatica e spaziale, perché gli archi color crema – «aperture» del muro – sono contrastati dai tabernacoli di colore scuro, che interrompono il piano del muro e sporgono nella navata.

Recentemente si è accertato[19] che Borromini aveva intenzione di coprire la navata a volta. L'attuale sistemazione che conservò il pesante soffitto ligneo di Daniele da Volterra (1564-72) deve essere considerata provvisoria, ma dopo l'anno santo non ci fu piú speranza di continuare questa costosa impresa. L'articolazione della navata avrebbe trovato la sua logica continuazione nella volta, che formò sempre una parte integrante delle strutture del Borromini. Se l'esecuzione del suo schema rimase pertanto un frammento, gli fu tuttavia dato ampio campo per dimostrare la sua abilità come decoratore. I naturalistici rami di palma nei pannelli incavati dei pilastri delle navate, il vivace ornamento floreale delle cornici ovali alle finestre della navata principale che dànno sulle laterali, i putti e cherubini che fanno parte del disegno architettonico come nelle chiese tardogotiche, e, soprattutto, la risistemazione nelle nuove navate durante il pontificato di Alessandro VII delle vecchie tombe e monumenti di papi, cardinali e vescovi, tutto ciò mostra un'inesauribile ricchezza di idee originali e una immaginazione senza restrizioni. Sebbene i contemporanei considerassero il riattamento di questi monumenti, una vera fonte di «capricci»[20], sono tutt'altro che inadeguati allo scopo per cui furono progettati, al contrario, ognuna delle venerabili reliquie del passato è collocata in una specie di scrigno suo proprio, meravigliosa-

mente adatto al suo carattere peculiare. Tipico dello stile del Borromini è il fondersi in queste decorazioni di forme realistiche e motivi di fiori e di verzura pieni di freschezza con aguzze e cristalline forme architettoniche[21].

Se in San Giovanni in Laterano Borromini dovette rinunciare al completamento del suo disegno, l'ostacolo per Sant'Agnese in Piazza Navona era di natura diversa. Papa Innocenzo X voleva trasformare la piazza dove era situato il palazzo della sua famiglia nella piú grandiosa di Roma; doveva essere dominata dalla nuova chiesa di Sant'Agnese in sostituzione di una piú vecchia vicino al palazzo. Carlo Rainaldi, in collaborazione con suo padre Girolamo, era stato incaricato di costruire il nuovo edificio, di cui la prima pietra fu posta il 15 agosto 1652[22]. I Rainaldi disegnarono una pianta a croce greca con braccia corte e pilastri agli incroci con ampi angoli sghembi che si aprivano in larghe nicchie contornate da colonne rientranti. Mentre l'idea dei pilastri con nicchie derivava da San Pietro, il modello per le colonne rientranti fu la chiesa dei Santi Martina e Luca del Cortona. La costruzione venne su secondo il disegno, ma subito furono udite delle critiche soprattutto nei riguardi della scala progettata, che si estendeva troppo avanti nella piazza. Una crisi divenne inevitabile; i Rainaldi furono licenziati e il 7 agosto 1653 Borromini fu nominato al loro posto.

Virtualmente egli avrebbe dovuto continuare la costruzione secondo il progetto Rainaldi, perché i pilastri dell'incrocio si ergevano fino all'altezza delle nicchie. Tuttavia con modifiche apparentemente secondarie egli cambiò il carattere del disegno. Soprattutto egli abolí le rientranze preparate per le colonne e smussò i pilastri di modo che le colonne sembrano staccate dal muro[23]. Con questo espediente si fa credere all'osservatore che i pilastri e le braccia abbiano quasi la stessa lar-

ghezza. L'incrocio, perciò, appare all'occhio come un ottagono regolare; ciò è accentuato dall'elemento scultorale delle colonne quasi isolate. I contrasti di colore rafforzano quest'impressione, perché il corpo della chiesa è bianco (a eccezione dell'altar maggiore) mentre le colonne sono di marmo rosso. Inoltre, un intenso verticalismo è ottenuto in virtú del cornicione aggettante sopra le colonne, unificando l'arco con le colonne di sostegno; e l'alto attico sopra il cornicione, che appare sotto l'incrocio come un piedestallo all'arco[24], aumenta il movimento verticale. Si vedrà ora che lo spazio ottagonale – riflesso anche nel disegno del pavimento – è racchiuso nel ritmo coerente dato dall'alternarsi di intercolunni bassi dei piloni affiancati da pilastri e di intercolunni alti delle braccia della croce affiancate da colonne. Dando alle braccia della croce una lunghezza molto maggiore di quella prevista da Rainaldi, Borromini creò una vivace tensione fra quelle e l'area centrale. Cosí una struttura tipicamente borrominiana fu eretta sulla pianta tradizionale del Rainaldi. Né quest'ultimo aveva progettato una costruzione eccezionalmente alta e snella. Borromini ampliò ulteriormente le tendenze verticali incorporando nel suo disegno un tamburo straordinariamente alto e una curva elevata per la cupola – che ovviamente aggiunge importanza all'area sotto l'incrocio. Rainaldi, invece, aveva progettato di fondere un basso tamburo con una cupola ampia, piuttosto pesante.

Nonostante le difficoltà che Borromini ebbe da affrontare per l'interno, egli compí una quasi incredibile trasformazione del progetto del Rainaldi. Nel maneggiare l'esterno egli trovò minori difficoltà. Quel poco che c'era della facciata del Rainaldi fu demolito. Abbandonando il vestibolo progettato da quest'ultimo, egli poté arretrare la facciata nei confronti della piazza e disegnarla su una pianta concava. Nel progetto del Rai-

naldi, gli inutili elementi sovrastanti le due estremità della facciata erano completamente schiacciati dal peso della cupola. Borromini estese l'ampiezza della facciata nell'area dei palazzi adiacenti, creando cosí lo spazio per torri isolate di notevole altezza. Ma gli fu impedito di completare l'esecuzione del progetto. Dopo la morte di Innocenzo X, il 7 gennaio 1655, l'attività edilizia si arrestò. Ben presto sorsero difficoltà fra Borromini e il principe Camillo Pamphili e due anni dopo Carlo Rainaldi sostituí a sua volta Borromini. Assistito da Giovanni Maria Baratta e da Antonio del Grande, Carlo procedette ad alterare quelle parti che non erano state ancora finite: la decorazione dell'interno, la lanterna della cupola, le torri e la facciata sopra al cornicione. L'alto attico sopra la facciata, il frontone triangolare nel centro e certe semplificazioni nel disegno delle torri sono contrarie alle intenzioni del Borromini[25]. Ma, cosa abbastanza strana, l'esterno appare piú borrominiano dell'interno. Nell'interno, infatti, i ricchi stucchi dorati, i grandi rilievi di marmo – una vera scuola della scultura romana tardobarocca – gli affreschi di Gaulli e Ciro Ferri nei pennacchi nella cupola: tutto ciò tende a dissimulare lo stile borrominiano dell'edificio[26]. L'esecuzione si protrasse per molti anni. Le torri furono erette nel 1666; gli stucchi dell'interno erano ancora da finir di pagare nel 1670, e gli affreschi della cupola non furono terminati fino alla fine del secolo.

Malgrado le limitazioni imposte al Borromini, Sant'Agnese occupa una posizione eccezionale nella storia dell'architettura barocca. La chiesa va considerata come la revisione barocca della pianta centrale per San Pietro. La cupola di Sant'Agnese ha un posto distinto nella lunga serie di cupole derivanti dalla creazione di Michelangelo. Dal XVI secolo in avanti si può osservare una progressiva riduzione di massa e peso, un alzarsi del tamburo a spese della volta e una sempre maggiore ele-

ganza della linea. Tutto ciò raggiunse quasi un carattere definitivo nella cupola di Sant'Agnese. Per di piú, da un punto di vista opposto all'entrata, la cupola sembra fare parte della facciata, la domina e vi è saldamente connessa dato che le doppie colonne ai due lati dell'entrata sono continuate nei pilastri del tamburo e i costoloni della volta. Le circostanze impedirono che la cupola di San Pietro apparisse affiancata da due torri. L'idea si realizzò concretamente in Sant'Agnese: qui cupola e torri formano una grande unità, perfettamente equilibrata nelle proporzioni. Mai prima d'ora era stato possibile allo spettatore abbracciare con un solo sguardo un cosí ricco e variato gruppo di torri e cupola, mentre allo stesso tempo subiva il fascino di intense suggestioni spaziali: egli si sente attratto nella cavità della facciata sopra la quale appare in lontananza la massa concava del tamburo. Nessuno può trascurare il fatto che Borromini, pur adoperando la tradizionale grammatica dei motivi, ripeté qui l'inversione spaziale della facciata di Sant'Ivo.

Probabilmente nello stesso anno, 1653, in cui egli rilevò dal Rainaldi il progetto di Sant'Agnese, il Borromini fu incaricato dal marchese Paolo del Bufalo di finire la chiesa di Sant'Andrea delle Fratte che Gaspare Guerra aveva iniziato nel 1605. Sebbene Borromini vi rimanesse impegnato fino al 1665, egli dovette abbandonarla in uno stato frammentario. Il transetto, la cupola e il coro che egli aggiunse all'interno convenzionale, rivelano poco del suo stile personale. Molto piú importante è il suo contributo all'esterno incompiuto. Sono la straordinaria cupola e la torre disegnate per essere viste quando si scende da Via da Capo le Case che dànno alla chiesa, per il resto insignificante, una distinzione unica. Come a Sant'Ivo, la curva della cupola è racchiusa in una copertura a forma di tamburo. Ma qui quattro contrafforti fortemente aggettanti sporgono diagonalmente

dal corpo del tamburo vero e proprio. Cosí si creano quattro facce uguali, ciascuna consistente in una grande cavità convessa del tamburo e in piú piccole cavità concave da contrafforti. La pianta di ogni faccia è perciò simile all'ordine inferiore della facciata di San Carlo alle Quattro Fontane. Ancora una volta Borromini lavorò con evoluzioni spaziali di ritmiche triadi, e ancora una volta un ordine monumentale di colonne composite collocato nei punti salienti assicura la continua coerenza del disegno. Questa straordinaria struttura avrebbe dovuto essere coronata da una lanterna – che sfortunatamente rimase sulla carta – con recessi concavi sopra i muri convessi sottostanti. Senza questa lanterna gli intenti spaziali contenuti nel disegno del Borromini non possono essere misurati in pieno[27].

La torre che sorge nell'angolo nord-est vicino al coro, fu concepita come una contrapposizione voluta alla cupola. Le sue tre file formano unità completamente separate. Mentre la piú bassa è massiccia e quadrata con angoli forniti di colonne che sporgono diagonalmente, la seconda è aperta e circolare e segue il modello degli antichi templi con una sola fila di colonne. Coprendo questo elemento caratteristico con una balaustra sproporzionatamente pesante al movimento circolare viene dato un tono enfatico, forzato. Nella terza fila la forma circolare si frantuma in doppie erme con profondi recessi concavi fra l'una e l'altra: una versione nuova e piú intensamente modellata della lanterna di Sant'Ivo. Mentre robusti cherubini fungono da cariatidi, le loro ali avvolgono i sostegni delle erme. In questa tarda fase della sua evoluzione Borromini amava ammorbidire le linee nette dell'architettura con le forme rotondeggianti della scultura e le erme-cherubini, un'invenzione sua personale molto distante da qualsiasi modello classico, lo affascinavano in questo contesto[28]. L'elemento piú alto della torre consiste di quattro volute invertite mera-

vigliosamente elastiche: su di loro, una corona con punte aguzze sta in equilibrio precario: il tutto un trionfo di complessi rapporti spaziali e un bizzarro «concetto», nel quale la cima della torre si sposa con il cielo e con l'aria. Cosí la flessibile ma omogenea massa della cupola serve a mettere in risalto la piccolezza della torre insistendo sui minuti dettagli (capitelli della fila semplice di colonne) e con la radicale divisione in forme contrastanti[29].

Fra le minori opere ecclesiastiche del Borromini, due chiese si possono scegliere per una analisi particolare: Santa Maria dei Sette Dolori e la chiesa del Collegio di Propaganda Fide. In entrambi i casi la chiesa è posta ad angolo retto con la facciata e tutte e due le chiese sono erette sopra una semplice pianta rettangolare con angoli smussati o arrotondati. Santa Maria dei Sette Dolori fu iniziata nel 1642-43 e lasciata incompiuta nel 1646[30]. L'esterno è una massa imponente di mattoni crudi e solo il portale alquanto debole fu eseguito in pietra, ma non su disegno del Borromini. L'interno è articolato da una imponente sequenza di colonne sistemate per triadi fra gli intervalli piú grandi delle due assi principali; queste sono collegate da archi che partono dal cornicione ininterrotto[31]. Nonostante la differenza nella pianta, Santa Maria dei Sette Dolori è in un certo senso una versione semplificata di San Carlo alle Quattro Fontane[32]. Ma al di sopra del cornicione il confronto non regge. Qui c'è una bassa fila di finestre nella navata principale e una volta ad arco divisa da costoloni che uniscono un paio di colonne attraverso l'ambiente[33]. Questa sistemazione conteneva delle possibilità che furono piú tardi ulteriormente sviluppate nella chiesa della Propaganda Fide.

Nel 1646 Borromini fu nominato architetto del Collegio di Propaganda Fide[3]. Ma solamente nel 1662 la chiesa dietro la facciata ovest del palazzo fu in corso di costruzione. Due anni dopo era finita, tranne la deco-

razione[34]. Dapprima Borromini progettò di conservare la chiesa ovale costruita dal Bernini nel 1634. Quando fu deciso d'ingrandirla egli preferí il tipo di locale semplice, analogo a Santa Maria dei Sette Dolori e l'ancora precedente Oratorio di San Filippo Neri. Ma i cambiamenti nel progetto sono ugualmente illuminanti. La fila di finestre nella navata di Santa Maria dei Sette Dolori era simile a quella dell'Oratorio. Invece, la chiesa della Propaganda Fide rappresenta una radicale revisione di quelle piú antiche strutture. L'articolazione consiste qui in un ordine grande e piccolo derivato dai palazzi capitolini. I grandi pilastri accentuano la divisione del perimetro della chiesa in intercolunni alternati larghi e stretti, mentre il cornicione dell'ordine grande e la trabeazione dell'ordine piccolo su cui poggiano le finestre fungono da elementi unificatori dell'intero spazio orizzontale. A differenza di Santa Maria dei Sette Dolori, il verticalismo dell'ordine grande è continuato mediante i pezzi isolati della trabeazione nella volta ad arco ed è ripreso dai costoloni che collegano i centri delle pareti lunghe con i quattro angoli diagonalmente attraverso il soffitto. Cosí un sistema ininterrotto lega insieme tutte le parti dell'edificio in tutte le direzioni. Il coerente «scheletro»-struttura è diventato della massima importanza – non rimane quasi niente muro fra gli alti pilastri! – e gli è stata sacrificata persino la cupola. Il progetto ovale, che avrebbe richiesto una cupola, non avrebbe potuto contenere un simile sistema. Nessuna costruzione postrinascimentale in Italia si è avvicinata tanto ai principî strutturali gotici. Per trent'anni Borromini era andato a tastoni in questa direzione. La chiesa della Propaganda Fide fu, veramente, una soluzione nuova e stimolante e la sua stringente semplicità e logica conclude adeguatamente l'attività di Borromini nel campo dell'architettura ecclesiastica[35].

L'Oratorio di San Filippo Neri.

I confratelli della Congregazione di San Filippo Neri avevano progettato per molto tempo di costruire un oratorio vicino alla loro chiesa di Santa Maria in Vallicella. In concomitanza con questa idea maturarono i piani per includere nel programma edilizio un refettorio, una sacrestia, quartieri d'abitazione per i membri della Congregazione ed una grande biblioteca. Questo programma considerevole non era, in pratica, molto diverso da quello di un grande monastero. La Congregazione infine bandí un concorso che il Borromini vinse nel maggio 1637 contro, fra gli altri, Paolo Maruscelli, l'architetto della Congregazione. Borromini lo sostituí immediatamente e tenne l'ufficio per i successivi tredici anni. L'attività costruttiva fu rapida; nel 1640 l'oratorio era in funzione; nel 1641 il refettorio era pronto; fra il 1642 e il 1643 la biblioteca sopra l'oratorio era costruita e fra il 1644 e il 1650 la facciata nordoccidentale col campanile che guarda la Piazza dell'Orologio[36]. Cosí la costruzione dell'oratorio coincise con quella di San Carlo alle Quattro Fontane. Ma sebbene l'opera per gli oratoriani fosse infinitamente piú importante di quella piccola chiesa, riguardo a coerenza e vitalità la prima non può competere con la seconda. Questo verdetto non si riferisce, ovviamente, alla brillante facciata dell'oratorio, né possiamo trascurare il fatto che molte idee ingegnose furono realizzate nella costruzione del monastero.

Maruscelli, prima del Borromini, aveva già risolto un intricato problema: egli aveva progettato una coerente sistemazione per tutta l'area con lunghe assi e una chiara e logica disposizione della sacristia e dei cortili. Borromini accettò l'essenziale di questo piano che comprendeva anche la collocazione dell'oratorio stesso nella metà occidentale (sinistra) dell'ala principale. Molti per-

fezionamenti furono introdotti dal Borromini, ma basterà ricordare che, contrariamente alle intenzioni del Maruscelli, egli creò, piú visualmente che praticamente, un asse centrale per l'intera facciata fra Santa Maria in Vallicella e la Via de' Filippini. L'organizzazione di questa facciata è del tutto indipendente dalle collocazioni retrostanti. L'entrata centrale non conduce direttamente nell'oratorio che si trova ad angolo retto con essa e si estende al di là della parte elaborata della facciata, e il piano di tutta l'area non è simmetrico in profondità, come un'occhiata alla facciata farebbe pensare[37].

Per quanto la facciata rammenti quella di una chiesa, le sue file di finestre da casa di abitazione sembrano contraddire questa impressione. Questo carattere un po' ibrido indica che il Borromini la disegnò deliberatamente come un «preludio» all'oratorio come a tutto il monastero. Su richiesta della congregazione, la facciata non fu rivestita in pietra, in modo che non fosse in concorrenza con la vicina chiesa di Santa Maria in Vallicella. Borromini perciò elaborò una nuova ed estremamente sottile tecnica in mattone, di discendenza classica, una tecnica che consentiva le piú fini graduazioni e un'assoluta precisione di dettaglio. La parte principale della facciata consiste di cinque settori, rigorosamente divisi da pilastri, sistemati secondo una pianta concava. Ma il settore centrale della fila inferiore è curvo verso l'esterno, mentre la fila superiore si apre in una nicchia di notevole profondità. A coronamento della facciata si erge il potente frontone che, per la prima volta, combina un movimento curvilineo e uno angolare. La parte segmentata corrisponde alla linea elevata del cornicione, sopra i settori che sono attaccati come ali al corpo principale della facciata e il cambio di movimento, paragonabile a una curva a *S* interrotta ripete, per cosí dire, il movimento spaziale contrastante dei settori centrali in

altezza. La forma del frontone è ulteriormente condizionata dalle tendenze verticali della facciata. Una volta che è stato notato, si troverà anche rigorosamente logico che il centro importante e i settori che lo affiancano non siano coperti da un frontone uniforme. Quest'ultimo, oltre a suggerire un ritmo triplo differenziato, collega anche insieme i tre settori piú interni che sono segregati dai settori esterni mediante una lieve sporgenza e da un semipilastro in piú. Senza interrompere l'unità dei cinque settori, una triade di settori è tuttavia messa in evidenza e il frontone rafforza le indicazioni contenute nella facciata stessa. Il modo di trattare i dettagli aumenta ulteriormente le complessità della sistemazione generale. Occorre attirare l'attenzione sulle nicchie sottostanti, che gettano ombre profonde e dànno al muro profondità e volume; alle finestre sopra di queste che con i loro frontoni premono energicamente contro il fregio del cornicione, e sulle finestre della seconda fila che hanno ampio spazio sopra e sotto[38].

L'interno dell'oratorio, accuratamente adattato alle necessità della congregazione, è articolato da semicolonne sulla parete dell'altare e un complicato ritmo di pilastri lungo le altre tre pareti[39]. I palazzi capitolini di Michelangelo diedero evidentemente lo spunto all'uso dell'ordine di pilastri giganti nei due cortili. Vale la pena ricordare che Palladio aveva introdotto un ordine gigante nel cortile del Palazzo Porto-Colleoni a Vicenza (1552); ma, benché le semplici e grandi forme del Borromini superficialmente sembrino vicine al classicismo del Palladio, le intenzioni finali dei due maestri sono completamente differenti. Palladio è sempre interessato a elementi architettonici intrinsecamente plastici per qualità proprie, mentre Borromini mette in rilievo il carattere integrale di un sistema dinamico coerente. Cosí nei cortili del Borromini i grandi pilastri sembrerebbero nascondere un'ininterrotta sequenza di con-

trafforti. Questa interpretazione è suffragata dal modo di trattare gli angoli.

Gli architetti del Rinascimento hanno molto sovente evitato di affrontare apertamente un problema inerente all'uso della grammatica classica delle forme. I semipilastri, quarti di pilastri e altri espedienti, che rompono improvvisamente la continuità dell'articolazione negli angoli degli edifici rinascimentali vanno considerati ingenue soluzioni di compromesso. Gli architetti manieristi che capirono in pieno il problema non di rado proseguirono la decorazione murale attraverso gli angoli, in tal modo neutralizzandoli e nello stesso tempo dando luogo a una voluta ambiguità fra la decorazione ininterrotta e il cambiamento di direzione delle pareti. Borromini abolí la causa di compromesso o di ambiguità eliminando gli angoli stessi. Arrotondandoli egli rese apparente l'unità degli elementi strutturali racchiudenti lo spazio e implicitamente dello spazio stesso. Nei due cortili dei Filippini egli applicò a uno spazio esterno lo stesso principio che Palladio aveva usato in maniera relativamente embrionale nell'interno del Redentore[40]. Questa nuova soluzione ben presto fu di pubblico dominio in tutta Europa[41].

In contrasto con la complicata facciata sud, Borromini adoperò motivi molto semplici per le lunghe facciate ovest e nord del convento: corsi diritti a fascia dividono i piani e larghi solchi orizzontali e verticali sostituiscono i cornicioni e gli angoli[42]. Da allora in poi questo tipo di disegno fu generalmente adottato per scopi utilitari in casi dove non era richiesta una elaborata decorazione.

Edifici privati.

Fra il 1635 circa e la fine della sua carriera Borromini ebbe mano in un gran numero di edifici privati impor-

tanti, ma va detto che nessun palazzo fu interamente eseguito da lui. All'inizio emerge il suo lavoro nel Palazzo Spada dove costruí il muro del giardino, varie parti decorative nel palazzo e, soprattutto, il famoso colonnato illusionistico, che sembra molto lungo ma è, in effetti, molto corto. L'idea sembra sia derivata dal teatro (Teatro Olimpico). Non si deve però dimenticare che ha anche una rispettabile ascendenza rinascimentale. Bramante applicò lo stesso principio illusionistico al coro di Santa Maria, presso San Satiro a Milano, che deve essere stata una delle prime impressioni del Borromini[43]. Il concetto del colonnato di palazzo Spada, non è, perciò, tipicamente barocco, né ha un interesse piú che marginale nell'opera del Borromini. Sopravalutarne il significato, come fanno spesso coloro che considerano il barocco soprattutto come uno stile interessato all'illusione ottica, porta completamente fuori strada. Tra il 1646 e il 1649 seguí il lavoro per il Palazzo Falconieri, dove Borromini ampliò una facciata della metà del XVI secolo da sette a undici settori. Egli incorniciò la facciata con enormi erme terminanti in teste di falchi, un concetto emblematico che non aveva precedenti. Aggiunse nuove ali sul retro di fronte al fiume e fece la decorazione per il portico e il vestibolo. Ma il suo contributo piú originale sono i dodici soffitti con i loro complicati ornati floreali[44] e la loggia palladiana, che si affaccia sul cortile, notevole tanto perché deriva quanto perché si allontana dalla basilica del Palladio a Vicenza[45]. La facciata sul fiume a forma di *U*, dominata dalla loggia dà prova della versatilità del genio straordinario di Borromini. Il suo problema consisteva nel fondere insieme le parti vecchie e quelle nuove in una unità di carattere specificamente borrominiano. Egli lo risolse aumentando progressivamente l'altezza dei quattro piani malgrado le regole da lungo tempo stabilite e invertendo la tradizionale graduazione degli ordini. Il pianter-

reno è suddiviso da semplici fasce larghe; nel piano successivo allo stesso motivo è dato maggior rilievo; il terzo piano ha pilastri ionici; e sopra questi ci sono le colonne arretrate della loggia. Cosí, invece di diminuire dal pianterreno in su, le divisioni dei muri crescono di importanza e plasticità. Solo nel contesto di tutta la facciata si rivela in pieno lo stile anticonvenzionale e anticlassico del motivo della loggia.

Fra il 1646 e il '47 Borromini aiutò in qualità di consigliere l'anziano Girolamo Rainaldi, al quale Innocenzo X aveva commissionato la costruzione dell'ampio Palazzo Pamphili in Piazza Navona. Borromini ebbe un influsso tangibile sul disegno, per quanto il suo piano non fosse stato accettato per l'esecuzione[46]. Egli solo, comunque, fu responsabile della decorazione del grande salone e della costruzione della galleria a destra di Sant'Agnese, su un'area che in origine faceva parte del Palazzo Mellini. All'interno della galleria, alla quale Pietro da Cortona collaborò con gli affreschi dall'*Eneide*, si trovano alcuni dei piú brillanti e caratteristici contorni di porte dell'ultimo stile del Borromini. Dei suoi disegni per il palazzo del conte Ambrogio Carpegna vicino alla fontana di Trevi, molto poco fu eseguito[47], ma ci rimane una serie di audaci progetti che anticipano lo sviluppo settecentesco del palazzo italiano. Borromini riprese tutti gli importanti problemi dove erano stati lasciati nel Palazzo Barberini e li portò molto piú avanti, come per esempio l'allineamento assiale delle varie parti dell'edificio, la connessione di un grande vestibolo con la scala e la fusione del vestibolo e del cortile ovale. L'ultimo disegno della serie mostra due rampe di scale che salgono lungo il perimetro del cortile ovale e s'incontrano su un pianerottolo comune, un'idea ardita, fino allora sconosciuta in Italia, che fu ripresa ed eseguita dal Guarini nel Palazzo Carignano a Torino[48].

Tra il 1659 e il 1661 Borromini fu occupato con la sistemazione di due biblioteche, la Biblioteca Angelica vicino a Piazza Sant'Agostino e la Biblioteca Alessandrina nell'ala nord della Sapienza. Dei progetti per la prima quasi niente fu eseguito, ma la seconda ci è rimasta come Borromini l'aveva disegnata. Il grande salone della biblioteca è alto tre piani e gli scaffali formano una parte integrante dell'architettura. Questa fu una idea nuova e importante che non aveva ancora concepita quando costruí la biblioteca sopra l'Oratorio di San Filippo Neri circa vent'anni prima. Fu precisamente questa nuova concezione che fece della Biblioteca Alessandrina il prototipo delle grandi biblioteche settecentesche.

Il Collegio di Propaganda Fide.

L'ultimo grande palazzo del Borromini che supera ogni altro suo edificio di questo tipo, a eccezione del Convento degli Oratoriani, fu il Collegio di Propaganda Fide. La sua attività per i gesuiti si estese per ben ventun anni, dalla sua nomina ad architetto nel 1646 alla sua morte nel 1667. A quel tempo i gesuiti erano all'apice della loro potenza e un centro adeguato all'importanza mondiale dell'ordine era un'urgente necessità. Essi possedevano la vasta area fra Via Capo le Case, Via Due Macelli e Piazza di Spagna che, per quanto sufficientemente grande per il loro fabbisogno, era cosí mal tagliata che nessuna regolare sistemazione architettonica era possibile. Inoltre, vi si trovavano già alcune costruzioni assai recenti, fra di esse il rifacimento del Bernini della vecchia facciata che dà su Piazza di Spagna e la chiesa ovale dello stesso che fu comunque, come abbiamo visto, sostituita dal Borromini. Già fin dal 7 maggio 1647, Borromini presentò un piano di sviluppo per tutta l'area, ma non accadde nulla nei tredici anni

successivi. È noto che Borromini diede alla facciata principale di fronte alla chiesa la sua forma definitiva nel 1662 e le altre facciate molto piú semplici mostrano anch'esse caratteristiche della sua ultima maniera. L'esecuzione della maggior parte del palazzo pare perciò aver avuto luogo nei suoi ultimi anni di vita. Parte del palazzo fu riservata per scopi amministrativi; un'altra gran parte conteneva le celle per gli alunni. Ma molto poco rimane della sistemazione interna e delle decorazioni del Borromini; in effetti, a parte la chiesa, solo una stanza originale pare sia stata conservata.

Di gran lunga le piú importanti sono le facciate. La parte piú elaborata sorge nella stretta Via di Propaganda dove il suo peso opprimente produce un effetto quasi di incubo. Il problema del Borromini qui era simile a quello dell'oratorio, perché la facciata doveva servire a due scopi: la chiesa e il palazzo. Ancora una volta l'asse lunga della chiesa è parallela alla strada e si estende al di là della parte della facciata fittamente decorata, ma a differenza dall'oratorio, questa facciata ha il carattere ben definito e completamente insolito di un palazzo. I suoi sette settori sono articolati mediante un ordine gigantesco di pilastri che si ergono da terra fino al cornicione nettamente aggettante[49]. Tutto qui è fuori della norma: i capitelli sono ridotti a poche scanalature parallele, il cornicione è senza fregio e le coppie di mensole sporgenti sopra i capitelli sembrano appartenere a questi ultimi piuttosto che al cornicione. Il settore centrale rientra sopra una pianta segmentata e il contrasto fra le linee rette della facciata e la curva verso l'interno è sorprendente e allarmante. Non meno stupefacente è la sovrapposizione dell'austero piano inferiore e del piano nobile con la decorazione delle finestre estremamente ricca. Le finestre salgono senza transizione dal corso retto vigorosamente tracciato e sembrano compresse nello stretto spazio fra i pilastri giganti.

È qui che si rivela una vita attiva nel muro stesso. Tutte le cornici delle finestre si incurvano verso l'interno, a eccezione di quella centrale, la quale, essendo convessa, capovolge la forma concava di tutto il settore. Il movimento delle cornici delle finestre non è dettato semplicemente da un desiderio di varietà pittoresca, ma è costituito come una fuga, con tema, risposta e variazioni. Il tema è dato nella porta e nei frontoni delle finestre del settore centrale; le finestre del primo, terzo, quinto e settimo settore, identiche, sono variazioni del motivo della porta, mentre la seconda e sesta finestra, identiche, corrispondono alla finestra centrale, anche spazialmente. Nelle finestre dell'attico sopra il cornicione[50] il tema del piano nobile è ripetuto in un'altra chiave: la prima, terza, quinta e settima finestra sono varianti piú semplici della seconda e sesta sottostanti, e le finestre nei settori pari dell'attico sono varianti di quelle nei settori dispari sottostanti. Infine, nel frontone ondulato della quarta finestra dell'attico i due diversi movimenti si conciliano. Con questi mezzi Borromini creò una facciata di palazzo che non ha né precedenti né epigoni.

Nelle facciate sudoccidentale e meridionale solo la sistemazione del pianterreno e la divisione dei piani fu continuata, il che assicurò l'unità dell'intero disegno. D'altra parte Borromini contrappose a queste facciate la facciata principale intensamente articolata. Non c'è divisione in settori mediante ordini; né vi sono finestre decorate. Ma la loro sequenza è interrotta a intervalli regolari da forti accentuazioni verticali. In questi punti Borromini uní la finestra principale e quella dell'ammezzato del piano nobile sotto un'unica grande cornice, creando cosí una finestra che attraversa l'intera altezza del piano. Il frontone angolare arditamente aggettante sembra dividere il corso retto del piano successivo, dove la cornice della finestra con il frontone dolce-

mente incurvato e la rientranza concava mostra una caratteristica inversione di tendenza.

Un confronto delle facciate dell'Oratorio e del Collegio, illustra il profondo cambiamento fra il primo e l'ultimo stile del Borromini. È sparita la grande massa di dettagli, sparite le sottili gradazioni della superficie del muro e le modanature e il quasi gioioso spiegamento di una grande varietà di motivi. Tuttavia, l'impressione di massa e peso è cresciuta immensamente; le finestre ora sembrano sprofondare nello spessore del muro. Eppure il trattamento di base non differisce affatto.

Per riassumere le ricerche che Borromini condusse durante tutta la vita, si può dire che egli non si stancò mai di tentare di modellare spazio e massa mediante l'evoluzione e la trasformazione di motivi chiave. Egli subordinò ogni struttura fin nei minimi dettagli a un concetto geometrico dominante, che lo allontanò dal metodo rinascimentale di progettare in termini di massa e moduli spostando l'accento sullo «scheletro» fondamentale dal punto di vista funzionale dinamico e ritmico. Ciò lo avvicinò ai principî strutturali dello stile gotico e gli consenti, allo stesso tempo, di inserire nella sua opera ciò che serviva ai suoi scopi: tratti manieristici del recente passato; molte idee dell'architettura di Michelangelo e di quella ellenistica, ambedue egualmente da lui ammirate, e persino elementi rigorosamente classici che trovò nel Palladio. Essendo italiano, Borromini non poteva rinnegare del tutto le basi antropomorfiche dell'architettura. Ciò divenne sempre piú evidente con il passare degli anni dall'insistenza con cui cercava di fondere architettura e scultura. Ciononostante, l'antagonismo fra lui e il Bernini rimase incolmabile. Negli ambienti vicini a Bernini gli si rimproverò di aver distrutto le convenzioni accettate della buona architettura.

[1] Il nome di Borromini (senza Castelli) non compare nei documenti prima del 1628. Per ritratti di Borromini cfr. P. PORTOGHESI, in «Burl. Mag.», CIX (1967), pp. 709 sg.

[2] La sua attività si può seguire in documenti databili tra il 1624 e il 1633; cfr. POLLAK, *Kunsttätigkeit*, II; MUÑOZ, in «Rassegna d'arte», XIX (1919), pp. 107 sgg.; *ibid.*, *Francesco Borromini nei lavori della Fabbrica di San Pietro*, *Scritti in onore* di B. Nogara, Roma 1937, p. 319.

[3] Tra il 1621 e il 1623, cfr. N. CAFLISCH, *Carlo Maderno*, München 1934, p. 141.

[4] BRAUER e WITTKOWER, pp. 27 sg.

[5] Data esatta dell'esecuzione dei chiostri: 6 febbraio 1635 fino al 28 ottobre 1644; cfr. A. CONTRI, in «L'architettura», I (1955), p. 229, con pregevoli disegni in scala.

[6] Cfr. E. HEMPEL, *Borromini*, Wien 1924, figg. 6-9.

[7] P. PORTOGHESI, in «Quaderni», n. 6 (1954), p. 16, è giunto a conclusioni alquanto simili. Cfr. anche nota 27.

Per le piú ampie conseguenze che comporta, cfr. WITTKOWER, *Systems of Proportion*, in «Architects' Year Book», V (1953).

[8] Il motivo deriva da Santa Costanza, attraverso l'illustrazione nel quarto libro dell'*Architettura* del Serlio.

[9] Il nome deriva dal motto «Initium sapientiae timor Domini» inciso sull'ingresso principale.

H. Thelen, nella sua approfondita ricostruzione della storia dell'edificio (*Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, pp. 285-307) dimostra in maniera convincente che Giacomo della Porta aveva costruito le arcate chiuse dell'emiciclo molto tempo prima che subentrasse il Borromini.

[10] Una esauriente analisi geometrica di L. BENEVOLO, *Il tema di Sant'Ivo alla Sapienza*, in «Quaderni», n. 3 (1953).

[11] Cfr., ad es., la illustrazione in SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura*, Venezia 1566, p. 62, di un tempio «fuori di Roma».

[12] I corsi retti continuano attraverso gli altri due settori C.

[13] L'effetto di finto marmo colorato che fu dato alla chiesa sotto Pio IX nel 1859 fu tolto in un recente restauro e alla chiesa fu restituito il suo aspetto primitivo di marmo bianco.

Per il carattere emblematico dell'architettura, cfr. gli articoli di H. Ost e P. de la Ruffinière du Prey (bibl.). Per Sant'Ivo, cfr. anche C. BRANDI, *Struttura e architettura*, Torino 1967, pp. 94 sgg.

[14] Altri esempi sono il ninfeo negli Orti Sallustiani (dei Flavi), forse il piú antico edificio di questo tipo; il vestibolo, Piazza d'Oro, Villa Adriana, Tivoli (c. 125-35 d. C.); e dello stesso periodo, il Tempio di Siepe, Campo Marzio, Roma. Illustrazioni in G. T. RIVOIRA, *Roman Architecture*, Oxford 1925.

[15] Le rovine di Baalbek erano già note nel secolo XVI. Il Grand Marot di circa il 1660-70 ha una ricostruzione del grande tempio.

[16] W. BORN, *Spiral Towers in Europe and their oriental Prototypes*, in «GdBA», XXIV (1943), pp. 233 sgg., ha dimostrato che, attraverso la tradizione della torre di Babele, le torri a spirale erano piú comuni in Europa dal secolo XVI al XVIII di quanto ci si renda generalmente conto.

[17] I dodici apostoli nei tabernacoli della navata (cfr. p. 383) e i quadri ovali al di sopra appartengono al pontificato di Clemente XI. I progetti del Borromini per il portico e la facciata rimasero sulla carta. Furono eseguiti piú tardi da Alessandro Galilei (cfr. p. 328).

[18] Per lo sviluppo del progetto di Borromini cfr., soprattutto, K. CASSIRER, *Zu Borromini's Umbau der Lateransbasilika*, in «Jahrb. Preuss. Kunstslg.», XLII (1921), pp. 55 sgg. Inoltre H. EGGER, in *Beiträge zur Kunstgeschichte Franz Wickhoff gewidmet*, Wien 1903; M. DVORAK, *Francesco Borromini als Restaurator*, in «Kunstg. Jahrb. der k. k. Zentral-Kommission», Wien 1907 (Beiblatt), pp. 89 sgg.

[19] H. THELEN, in «Kunstchronik», VII (1954), pp. 264 sgg.

[20] Sul significato del capriccio nell'arte seicentesca cfr. ARGAN, *Borromini*, p. 40.

[21] Per un'analisi dettagliata di tutti i monumenti, cfr. P. PORTOGHESI, *I monumenti borrominiani della basilica lateranense*, in «Quaderni», n. II (1955); R. U. MONTINI, in «Palladio», V (1955), pp. 88 sgg.

[22] Nuovi documenti per la storia della chiesa furono pubblicati da L. MONTALTO, in «Studi romani», V (1957) e «Palladio», VIII (1958). Cfr. anche F. FASOLO, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi*, Roma 1960, cap. X, secondo il quale è probabile che la progettazione della chiesa incominciasse fin dal 1645-47.

[23] Cfr. K. NOEHLES, in «Zeitschr. f. Kunstg.», XXV (1962), p. 173.

Trovo una critica alquanto violenta, sebbene generica, della mia analisi di Sant'Agnese nel libro di G. Eimer su Sant'Agnese (bibl., sotto Roma), p. 114; pertanto non vedo alcuna ragione per apportare cambiamenti.

[24] Ciò è dovuto al fatto che le cornici dei pennacchi dipinti sono continuate nella zona dell'attico. Vale la pena confrontare la soluzione di Borromini con quella in San Pietro, dove il cornicione sopra i pilastri non sporge e dove l'arco della volta poggia sul cornicione senza attico, cosicché non ne risulta né il verticalismo unificante né le proporzioni slanciate di Sant'Agnese.

[25] Per un'ulteriore analisi, cfr. WITTKOWER, in «Art Bull.», XIX (1937), pp. 256 sgg.

[26] Persino il Bernini mise mano in parte alla decorazione; fu responsabile dei particolari del cornicione.

[27] Per una opinione diversa, cfr. A. DE RINALDIS, *L'arte in Roma dal Seicento al Novecento*, Bologna 1948, p. 197. In una pianta all'Alber-

tina (HEMPEL, *op. cit.*, fig. 61), la lanterna appare disegnata nel piano del tamburo. Questo disegno è uno dei documenti piú interessanti sul modo medievalizzante di progettare adottato dal Borromini. Il suo procedimento si può ricostruire completamente, dato che il disegno contiene l'intero motivo geometrico tracciato con cura. Si vede, primo, che i punti essenziali della costruzione sono determinati da grandezze incommensurabili e, secondo, che la forma della lanterna deriva geometricamente dal tamburo, ed è questa - la unificazione geometrica dei vari strati disegnati in una pianta sola - che rivela i piú stretti contatti con i principî tardo medievali.

[28] Per le altre erme-cherubini nell'opera tarda di Borromini, cfr. il monumento di papa Sergio IV in San Giovanni in Laterano e la facciata di San Carlo alle Quattro Fontane.

[29] La coerenza dei piani della torre è sottolineata, tuttavia, dal fatto che tutti gli elementi di supporto sono collocati in diagonale, e corrispondono ai contrafforti del «tamburo».

Di tutto l'esterno solo i due piani superiori e l'elemento che sovrasta la torre erano rivestiti di pietra e finiti.

[30] Fino a poco tempo fa il disegno della chiesa era sempre stato datato agli inizi degli anni cinquanta. La correzione della data è dovuta a PAOLO MARCONI, in «Palatino», X (1966), pp. 194-200; cfr. anche ID., in *Studi sul Borromini. Atti del Convegno*, Roma 1967, I, p. 98.

[31] Il motivo del cornicione diritto *cum* archi deriva da fonti ellenistiche (note agli architetti del Quattrocento) e fu usato qui per la prima volta dal Borromini. Nel 1646 lo incorpora nel suo progetto per Palazzo Pamphili in Piazza Navona del 1646 ed eseguito nella galleria dello stesso palazzo (cfr. nota 45). Non è impossibile che piú di dieci anni dopo ciò abbia spinto Pietro da Cortona a usare lo stesso motivo nella facciata di Santa Maria in Via Lata.

[32] Anche qui Borromini lavorò con analoghi ritmi sovrapposti che, incominciando dal vano di ingresso si possono esprimere cosí: A/b' b b'/A/b' b bA/ ... oppure: b/b' A b'/b/b' ...

[33] Non è certo che tutto ciò che sta sopra il cornicione corrisponda al disegno del Borromini. In ogni caso, la decorazione interna, compresi i semplici cassettoni a forma di diamante della volta (dipinta) appartiene ai restauri del 1845 e del 1928-29. Cfr. Marconi (nota 30) e M. BOSI, *Santa Maria de' Sette Dolori*, Roma 1953.

[34] Decorazione dell'interno, dopo la morte di Borromini, per la maggior parte di Francesco, figlio di Carlo Fontana. Restauro completo dell'interno nel 18 15.

[35] Per amore di completezza, il seguente elenco di opere ecclesiastiche minori può integrare gli edifici esaminati nel testo: 1638-43, decorazione, Santa Lucia in Selci, Roma (analisi e documenti in P. PORTOGHESI, in «Quaderni», nn. 25-26 [1958], p. 2). - 1640-42, altare del-

l'Annunciazione, Santi Apostoli, Napoli, molto somigliante al sistema usato per l'Oratorio di San Filippo Neri. - 1656 (non 1664), disegno della cappella dell'altar maggiore, San Giovanni de' Fiorentini, con le tombe Falconieri (documento pubblicato da M. V. BRUGNOLI, in «Boll. d'arte», XLV [1960], p. 341). L'altar maggiore di San Giovanni de' Fiorentini, incominciato molto prima da Pietro da Cortona (1634) mostra lo stile di questi. La cripta Falconieri di Borromini nella stessa chiesa, scoperta solo di recente, va anch'essa citata; cfr. E. RUFINI, *San Giovanni de' Fiorentini* («Le chiese di Roma illustrate», 39), Roma 1957, pp. 67, 103 (documento). - 1658, ricostruzione della piccola cappella di San Giovanni in Oleo presso Porta Latina, con cupola nascosta dietro un elemento cilindrico (decorato con un fregio classicheggiante) e tetto a forma di cono. - Verso il 1660, Cappella Spada in San Girolamo della Carità, rivestita con decorazioni di marmi colorati. Qui la «bizzarra» idea di sostituire la balaustra con angeli inginocchiati che reggono un drap o (di marmo) tra loro (allusione al pallio di Cristo?) Esame completo di P. PORTOGHESI, in «Quaderni», 1953, n. 4; anche *ibid.*, nn. 25-26 (1958), p. 39. Questa è la piú importante tra alcune opere minori per la famiglia Spada, che patrocinò il Borromini dal 1630 in poi; cfr. anche A. CORBARA, in «Critica d'arte», IV-V (1939-40), p. 141; PORTOGHESI, in «Palladio», IV (1954), p. 122. - Per altre opere minori cfr. P. PORTOGHESI, in «Quaderni», nn. 25-26 (1958).

[36] A. PERNIÈR, *La Torre dell'Orologio dei Filippini*, in «Capitolium», X (1934); ID., *Documenti inediti sopra un'opera del Borromini: la fabbrica dei Filippini*, in «Archivi», II (1935), p. 204.

Cfr. anche G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Un dialogo del P. Virgilio Spada sulla fabbrica dei Filippini*, in «Archivio della Società romana di storia patria», XC (1967), pp. 165-211.

[37] Borromini collocò l'asse principale attraverso il centro dei cortili, ma la lunga ala occidentale lungo la Via de' Filippini non ha corrispondenza sul lato adiacente Santa Maria in Vallicella. Per conseguenza la facciata sinistra (ovest) dell'asse centrale è costituita da cinque settori, mentre quella di destra (vicino alla chiesa) ne ha solo tre. Ma l'occhio non nota l'asimmetria, perché i due settori all'estremità sinistra si trovano fuori del bordo della pietra angolare della facciata vera e propria.

[38] Dobbiamo tralasciare una ulteriore analisi, specialmente del modo complesso di trattare le pareti. Rimandiamo alle pertinenti osservazioni di Argan sulla trasformazione di elementi funzionali in elementi decorativi e viceversa (*Borromini*, p. 53).

[39] Nella fila di finestre della navata sopra il cornicione l'articolazione delle pareti viene ripresa e continuata nelle fasce della volta piatta: un primo passo verso la piú tarda soluzione della chiesa del Collegio di Propaganda Fide.

[40] Per il piccolo chiostro di San Carlo, Borromini aveva scelto un disegno diverso: continuò una forma estremamente semplice del «motivo palladiano» senza alcuna interruzione attraverso gli angoli smussati. Cfr. p. 171.

[41] Cfr. P. PORTOGHESI, *Borromini*, Roma 1967, p. 174.

[42] Per la torre dell'orologio, cfr. A. PERNIÈR, in «Capitolium», X (1934), p. 413. Eccellenti illustrazioni in A. PEDRINI, *Ville in Piemonte*, Torino 1965, pp. 367 sgg.

[43] Cfr. anche il disegno in G. B. MONTANO, *Scielta di varj tempietti antichi*, Roma 1624, tav. 3, che era certamente noto al Borromini e che egli dovette considerare autenticamente antico.

[44] Cfr. l'articolo classico di O. POLLAK, *Die Decken des Palazzo Falconieri in Rom*, in «Kunstg. Jahrb. der k. k. Zentral-Kommission», 1911. Tutto il problema della decorazione borrominiana è stato esaminato da P. PORTOGHESI, in «Boll. d'arte», XL (1955), pp. 12-38.

[45] Borromini, ovviamente, era a conoscenza della loggia del Vasanzio nel giardino della Villa Mondragone a Frascati (p. 18).

[46] Un esame completo delle varie piante per il palazzo fu compiuto da D. FREY, *Beiträge*, in «Wiener Jahrb.», III (1924), pp. 43 sgg. Qui anche la pubblicazione del progetto sostitutivo del Borromini per l'intero palazzo.

[47] Una loggia del cortile con la porta riccamente decorata in fondo e la semplice scala a spirale dietro, databile a prima del 1643, furono incorporate nell'edificio piú tardo. Esistono non meno di trentotto disegni del Borromini per il palazzo (Vienna, Albertina). Esame completo di G. GIOVANNONI, *Il Palazzo Carpegna*, in *La Reale Insigne Accademia di San Luca*, Roma 1934, pp. 35-66. M. Tafuri (in «Quaderni», XIV [1967], pp. 85 sgg.), ha esaminato il contributo del Borromini di nuovo sulla base di documenti trovati nell'archivio Falconieri-Carpegna; le modificazioni del Borromini furono eseguite tra il 1643 e il 1647.

[48] Un'idea analoga si trova in un disegno agli Uffizi attribuito al Borromini, pubblicato da PORTOGHESI, in «Quaderni», n. 6 (1954), p. 28.

Tra gli altri edifici privati di Borromini si possono citare: Palazzo di Spagna (c. 1640-50) dove, secondo Hempel (*op. cit.*, p. 133), restano il vestibolo e la scala di tre rampe. Il piú tardo Palazzo Spada in piazza di Monte Giordano (c. 1660) perse il carattere borrominiano in un rimodernamento ottocentesco, ma rimane il cortile con alterazioni. L'attribuzione fatta da Hempel del Palazzo Barberini al Giubbonari va scartata; cfr. B. MARIA APOLLONI, in «Capitolium», VIII (1932), p. 451. L'esatto contributo di Borromini alla Villa Falconieri di Frascati non è stato ancora determinato. Un interessante progetto per la villa del cardinale Pamphili presso Porta San Pancrazio è stato pubblicato da P. PORTOGHESI, in «Quaderni», n. 6 (1954).

[49] L'ispirazione per l'ordine gigante probabilmente gli venne anco-

ra una volta dai palazzi capitolini di Michelangelo, che influenzarono Borromini per tutta la vita; ma i pilastri ravvicinati e gli intercolunni stretti sono reminiscenze dello stile del Palladio tardo in Palazzo Valmarana e nella Loggia del Capitano.

[50] È vero che l'attico è posteriore (1704), fatto finora trascurato, ma deve essere stato adoperato un disegno di Borromini. Al tempo della morte di Borromini c'era una ringhiera di ferro sopra il cornicione; cfr. il disegno di L. Cruyl del 1665 all'Albertina (H. EGGER, *Römische Veduten*, Wien 1931, II, tav. 75); l'incisione di G. B. FALDA, in *Il nuovo teatro delle fabbriche* ... , I, Roma 1665, tav. 9; e il disegno alla biblioteca di Windsor Castle, vol. Albani 185, n. 10328.

Capitolo decimo

Pietro da Cortona (1596-1669)

INTRODUZIONE.

Il genio di Pietro Berrettini, chiamato di solito Pietro da Cortona, fu secondo solo a quello del Bernini. Come lui fu architetto, pittore, decoratore e disegnatore di tombe e sculture, per quanto non scultore egli stesso. I suoi successi in tutti questi campi devono essere collocati fra i piú notevoli del XVII secolo. A Bernini e Borromini è stata restituita la posizione eminente loro dovuta. Non cosí al Cortona. Quando il presente volume uscí per la prima volta nel 1958, nessuna biografia critica moderna gli era ancora stata dedicata. L'opera di G. Briganti ha ora almeno in parte soddisfatto tale esigenza[1]. Invero, il nome del Cortona è il terzo del grande trio di artisti romani del barocco e la sua opera rappresenta un aspetto di questo stile nuovo e assolutamente personale.

Quasi esattamente contemporaneo del Bernini e Borromini, egli nacque a Cortona il 1° novembre 1596 da una famiglia di artigiani. Probabilmente studiò sotto il padre, un tagliapietra, prima di diventare apprendista sotto il poco noto pittore fiorentino Andrea Commodi, con il quale andò a Roma nel 1612 o 1613. Vi rimase dopo il ritorno del Commodi[2] a Firenze nel 1614 e cambiò studio sotto l'altrettanto poco importante pittore fiorentino Baccio Ciarpi[3]. Secondo il suo biografo Pas-

seri egli studiò Raffaello e gli antichi con grande passione durante quegli anni; mentre la cosa è, ovviamente, normale per ogni artista del XVII secolo, nel caso del Cortona questo studio ha un rilievo maggiore del solito, dato che non poteva trarre grande profitto dai suoi maestri. La sua copia della Galatea di Raffaello, impressionò talmente Marcello Sacchetti, che prese con sé il giovane artista, il quale dal 1623 in poi appartenne al seguito dei Sacchetti. Mentre era a servizio di questa famiglia Cortona diede prova precocemente del suo genio come pittore ed architetto. Al Palazzo Sacchetti egli incontrò anche il cavaliere Marino, appena tornato da Parigi[4], e il cardinale Francesco Barberini, nipote di Urbano VIII, che divenne il suo patrono vita natural durante; per mezzo suo egli ottenne la prima importante commissione come pittore d'affreschi in Santa Bibiana. Contemporaneamente egli fu assunto da Cassiano dal Pozzo, il dotto segretario del cardinale Francesco Barberini, che si valeva in quegli anni di numerosi artisti giovani e promettenti per la sua collezione di copie di tutti i ruderi di antichità. Cosí Cortona aveva piú di ventisei anni quando venuto a contatto con il circolo «giusto» giunse rapidamente al successo e alla fama. Quanto alla sua formazione giovanile, relativamente poco è venuto alla luce finora[7]. Ulteriori scoperte si faranno in futuro, ma resterà un fatto significativo che, mentre possiamo seguire l'evolversi del talento del Bernini anno per anno dai precoci inizi, nel Cortona ci troviamo quasi improvvisamente di fronte a uno stile prettamente individuale nella pittura e, fatto ancora piú sorprendente, nell'architettura, sebbene i suoi studi in questo campo abbiano potuto essere solo alquanto superficiali[8].

Da circa il 1625 la sua carriera può essere valutata in pieno. Da allora fino alla morte egli ebbe simultaneamente in mano grandi commissioni architettoniche e pit-

toriche, poiché egli era l'unico artista del XVII secolo capace di un simile tour de force. Durante gli anni 1630, mentre si stava erigendo la chiesa dei Santi Martina e Luca e il soffitto Barberini era in lavorazione egli raggiunse il culmine della sua potenza e fama artistica, e i suoi colleghi ne riconobbero la superiorità eleggendolo principe dell'Accademia di San Luca per quattro anni (1634-38). Fra il 1640 e il 1647 egli si fermò a Firenze per dipingere e decorare quattro ambienti di Palazzo Pitti, ma i progetti architettonici di questo periodo rimasero sulla carta. Di ritorno a Roma, la sua massima ordinazione di affreschi, la decorazione della Chiesa Nuova, lo occupò, a intervalli, per quasi vent'anni. Durante uno degli intervalli egli dipinse la galleria del Palazzo Pamphili in Piazza Navona (1651-54); la costruzione della facciata di Santa Maria della Pace è contemporanea agli affreschi nell'abside della Chiesa Nuova, quella della facciata di Santa Maria in Via Lata agli affreschi dei pennacchi, quella della cupola di San Carlo al Corso segue di tre anni gli affreschi della navata. Anche se fosse esatto, come è stato affermato piú di una volta, che la qualità dei suoi ultimi affreschi mostra un notevole declino lo stesso non si può certamente dire delle sue ultime opere architettoniche. In ogni caso, i suoi concetti architettonici e pittorici mostrano uno sviluppo parallelo, che si allontana dall'esuberante stile degli anni trenta verso un linguaggio sobrio relativamente classicheggiante, al quale egli aspirò sempre piú dal 1650 in avanti.

L'ARCHITETTURA.

Le opere giovanili.

Prima che iniziasse la chiesa dei Santi Martina e Luca, il Cortona eseguí la cosiddetta Villa del Pigneto

vicino a Roma per i Sacchetti e forse anche la Villa di Castel Fusano, ora proprietà dei Chigi. Quest'ultima fu costruita e decorata fra il 1626 e il 1630[10] – È un edificio semplice a tre piani che misura ventun metri per sedici, dall'aspetto piuttosto rustico, sovrastato da una torre e protetto da sporgenze agli angoli come una fortezza. Lo stile della costruzione segue una tradizione instaurata da tempo, ma l'interesse qui sta nella decorazione pittorica piuttosto che nell'architettura. La Villa del Pigneto, invece, richiede una particolare attenzione per la sua architettura. Sfortunatamente ben poco sopravvive per testimoniare del suo splendore originale[11]. Né si sa nulla di sicuro sulla data e la storia della costruzione. Il patrono fu o il cardinale Giulio o il marchese Marcello Sacchetti[12]; il primo ricevette la porpora nel 1626, il secondo morí nel 1636 (non nel 1629). Pertanto l'ordinazione può aver avuto luogo durante il decennio 1626-36. Per ragioni stilistiche sembra indicata una data non precedente alla fine degli anni venti[13].

Il pianterreno dell'edificio, con la sua sistemazione simmetrica delle stanze, rivela uno studio accurato delle piante del Palladio, ma l'idea della nicchia monumentale nella struttura centrale, che si erge molto al di sopra delle ali meno elevate, deriva dal Belvedere nel Vaticano. È persino possibile che il Cortona sia stato impressionato in quell'epoca dalle rovine del tempio classico di Preneste (Palestrina) vicino a Roma, del quale egli intraprese la ricostruzione nel 1636[14]. In ogni caso, le grandi nicchie divisorie delle facciate laterali, un motivo che non ha precedenti nell'architettura postrinascimentale, non possono essere state concepite senza lo studio delle piante dei bagni romani. Mentre la sistemazione delle terrazze con fontane e grotte è una reminiscenza di ville piú antiche, come la Villa Aldobrandini a Frascati, il complicato sistema di scale con finte rampe ricorda il manierismo fiorentino del Buontalenti. Se si possono

trarre conclusioni dal piano base, essenzialmente manierista deve essere stato anche il contrasto fra l'austera facciata di ingresso e la decoratissima facciata sul giardino, un contrasto ben noto da edifici come la Villa Medici al Pincio. Per quanto piccola di dimensioni e derivata da varie fonti, la costruzione fu una pietra miliare nello sviluppo della villa barocca. La magnifica linea, le grandi scalinate costruite a piani, in modo da sottolineare l'elemento centrale dominante e soprattutto le curve sporgenti e rientranti che legano insieme scala, terrazzo ed edificio – tutto ciò fu ripreso e ulteriormente sviluppato dalle successive generazioni di architetti.

È un'indicazione della crescente reputazione del Cortona che alla morte del Maderno nel 1629 egli abbia preso parte alla progettazione del Palazzo Barberini. Il suo disegno sembra aver trovato l'approvazione del papa, ma l'alto costo impedí che venisse accettato[15]. Benché fosse nominato architetto del palazzo il Bernini, il Cortona non fu del tutto escluso. Il teatro adiacente all'angolo nord-ovest del palazzo fu costruito su suo disegno[16]. Sarebbe di grande interesse sapere qualcosa sul progetto del Cortona per il palazzo. In precedenti edizioni di questo volume illustrai la pianta di un palazzo che avevo trovato in un mercato d'arte a Londra tra il 1930 e il 1940, e che avevo immediatamente riconosciuto essere di mano del Cortona. Nel 1969 discussi a lungo questa pianta con un gruppo di specialisti, e l'atteggiamento critico assunto dai colleghi mi indusse a togliere l'illustrazione dalla presente edizione. Ma poiché ritengo ancora validi i miei risultati primitivi, alcune osservazioni su quella pianta non sono fuori luogo. Rappresenta solo il pianterreno che contiene una rete di locali ottagonali (apparentemente destinati a essere usati come magazzini), e le mura di questi dovevano servire come sottostrutture degli ambienti soprastanti[17]. Nonostante le ovvie difficoltà di collocazione,

per le dimensioni colossali della pianta è quasi certo che si riferisce al Palazzo Barberini. Cortona voleva ritornare alla tradizionale forma romana a blocco; il suo progetto è un quadrato di ottantasette per ottantasette metri contro gli ottanta metri dell'attuale facciata[18]. Perfino la modesta testimonianza di questo piano rivela quattro elementi assai interessanti: il palazzo avrebbe avuto angoli smussati fiancheggiati da colonne; le assi principali si aprono in grandi vestiboli rettangolari articolati da colonne; due vestiboli dànno diretto accesso agli scaloni adiacenti; infine le doppie colonne del cortile sarebbero state continuate oltre gli angoli in una sequenza continua. L'idea di integrare vestibolo e scala, impossibile se non si conoscevano i disegni francesi, era nuova per l'Italia. Anche lo scalone principale con due rampe contrapposte che salgono dal pianerottolo maggiore non ha l'uguale a Roma in quel tempo, Per di piú, la sistemazione del cortile anticipa quella del Borromini nel vicino monastero di San Carlo alle Quattro Fontane, mentre la pianta dei vestiboli fu ripresa dal Borromini in Santa Maria dei Sette Dolori e nella chiesa della Propaganda Fide. L'elemento piú sorprendente, comunque, è il tipo di sistema strutturale a rete che predomina ogni dimensione della pianta.

Nel 1633 Cortona si acquistò il primo riconoscimento come disegnatore di addobbi festivi: per le Quarantore di quell'anno egli trasformò la chiesa di San Lorenzo in Damaso in un ambiente ricco di colonne con nicchie e statue dorate di santi[19]. Il Cortona era un «decoratore» nato, ed è perciò ancor piú da rammaricare che nessuna di queste opere occasionali sembra sia arrivata fino a noi in disegni o incisioni. Solamente a trentotto anni, l'anno della sua elezione a principe dell'Accademia di San Luca, egli ricevette la sua prima grande commissione come architetto. Aveva appena iniziato a dipingere il grande salone del Palazzo Barberini, quando gli toccò

la ricostruzione della chiesa dei Santi Martina e Luca ai piedi del Campidoglio. Quest'opera richiede un'analisi dettagliata.

Santi Martina e Luca.

Nel luglio 1634 al Cortona fu dato il permesso di ricostruire, a sue spese e secondo i suoi Piani, la cripta della chiesa dell'Accademia di San Luca, allo scopo di costruire una tomba per sé[20]. Durante gli scavi, nell'ottobre di quell'anno, fu scoperto il corpo di santa Martina. Ciò creò una situazione completamente nuova. Il cardinale Francesco Barberini si incaricò dell'impresa e nel gennaio 1635 ordinò la ricostruzione dell'intera chiesa[21]. Intorno al 1644 la nuova chiesa fu coperta a volta e il suo completamento nel 1650 è ricordato in una iscrizione all'interno[22].

Il Cortona scelse un disegno a croce greca con terminazioni ad abside. L'asse longitudinale è leggermente piú lunga di quella trasversale[23]. Questa differenza nella lunghezza dei bracci sebbene sembri importante nella pianta, non è avvertibile dal visitatore che entra nella chiesa. La sua prima sensazione è quella della completa rottura della superficie di muro uniforme e la sua attenzione ne viene interamente assorbita. Ma questa non è semplicemente una sistemazione estetica, disegnata per sedurre e abbagliare l'occhio, come vorrebbero molti, tra coloro che tendono a interpretare il barocco come niente altro che uno stile teatrale e pittoresco. Il muro che tante volte è solo un'inerte divisione fra l'interno e l'esterno ha qui una tremenda plasticità, mentre il gioco reciproco tra muro e ordini, è eseguito con logica rigorosa. Il muro stesso è stato ripartito in tre piani alternati. Il piano interno, quello piú vicino al visitatore, si ripresenta nelle estremità segmentate dei

quattro bracci, cioè a quei punti importanti dove sono collocati gli altari e l'occhio richiede una chiara e netta linea di confine. Il piano piú lontano ricompare nei settori adiacenti, dietro le colonne divisorie. Il piano intermedio è fissato nei settori vicini all'incrocio. Altrettanto variata è la sistemazione dell'ordine: i pilastri occupano un piano davanti alle colonne e le colonne sotto la cupola e nelle absidi sono in un differente rapporto con il muro. Ma tutt'intorno alla chiesa pilastri e colonne sono elementi omogenei dello stesso ordine ionico. L'impressione schiacciante di unità nonostante il movimento «dentro» e «fuori» del muro e la varietà nella collocazione dell'ordine rende un'uniforme «lettura» della pianta centrale non solo logicamente possibile, ma visivamente perentoria. Cosí il Cortona risolse il problema della direzione assiale inerente alla pianta centrale con mezzi completamente diversi da quelli usati dal Bernini. È anche caratteristico che in questo periodo il Cortona, a differenza del Bernini, rifiutò l'uso del colore. La chiesa è interamente bianca, un senso di neutralità che sembra essenziale per ottenere tutto l'effetto di questa disposizione di muro e ordine sovraccarica e immensamente plastica.

In contrasto con le severe forme dell'architettura sottostante le volte delle absidi sopra la trabeazione sono copiosamente decorate. L'intera superficie è modellata plasticamente e neppure un centimetro del muro confinante può apparire. E tuttavia quest'idea di lavorare con vari piani di muro viene trasferita nel concetto di usare elementi decorativi sovrapposti. Le finestre fra i costoloni sono incorniciate da archi sopraelevati; sopra questi archi è posata una seconda cornice di mensole sproporzionatamente grandi che reggono frontoni segmentati interrotti. Similmente, il sistema di costoloni nella cupola è sovrapposto ai cassettoni. È ora chiaro che qui l'uso di ciò che in precedenza sarebbe stato considera-

to due metodi di articolazione della cupola che si escludevano a vicenda, è caratteristico dello stile del Cortona in questa chiesa. Abbiamo visto prima che quest'idea fu presto ripresa dagli architetti del XVII e XVIII secolo.

Nonostante la nuova interpretazione plastico-dinamica dell'antica pianta a croce greca, lo stile del Cortona è profondamente radicato nella tradizione toscana. Perfino un motivo come le colonne isolate che proteggono le pareti rientrate nei bracci della croce, è tipicamente fiorentino. La sua origine, ovviamente, è romana, ma anticamente le colonne dividevano le cappelle dal locale principale (Pantheon). Quando questo motivo fu applicato nel Battistero di Firenze, le pareti furono avvicinate dietro le colonne, per cui queste ultime persero la loro funzione specifica di delimitare lo spazio. È questa versione fiorentina con la sua evidente ambiguità che attrasse gli architetti manieristi fiorentini (Michelangelo[24], Ammannati, ecc.), ed è questa versione del motivo classico che fu riesumata dal Cortona. Soluzioni analoghe ricorrono in alcuni altri edifici suoi, specialmente nel tamburo della cupola di San Carlo al Corso, una delle sue ultime opere (1668), dove le colonne divisorie corrispondono esattamente a quelle all'interno della chiesa dei Santi Martina e Luca.

Un'analisi della decorazione della chiesa dei Santi Martina e Luca fornisce notevoli prove delle radici fiorentine del Cortona. Nonostante la ricchezza di decorazione nelle parti superiori della chiesa la scultura di figure è quasi completamente esclusa e veramente non rappresenta mai una parte importante nell'architettura del Cortona. La sua decorazione riunisce due diverse tendenze del manierismo fiorentino: le forme dure e angolose dell'idioma dell'Ammannati-Dosio con gli elementi dolci, morbidi e quasi voluttuosi derivati dal Buontalenti. È la fusione di queste due tradizioni che dà ai dettagli dell'opera del Cortona il suo sapore parti-

colare. Il manierismo fiorentino, però, non fornisce una risposta soddisfacente al problema dello stile del Cortona come decoratore, perché la vigorosa plasticità e il denso affollarsi di una grande varietà di motivi diversi – come nei pannelli delle volte delle absidi – denotano una trasformazione non solo romana e barocca, ma soprattutto altamente personale del materiale d'origine. Questo stile di decorazione fu elaborato dapprima dal Cortona non nell'architettura, ma nella pittura. Egli tradusse in forma tridimensionale la lussureggiante e folta decorazione pittorica che si trova nel salone del Palazzo Barberini. La somiglianza fra decorazione dipinta e plastica è molto stretta perfino nei dettagli. Per esempio, la combinazione di teste in conchiglie e ricchi cassettoni ottagonali sopra le finestre delle absidi, elemento cosí notevole della decorazione della chiesa dei Santi Martina e Luca, appare anche nei punti cruciali del sistema dipinto sul soffitto Barberini. Ma dopo avere sottolineato la stretta connessione fra la sua decorazione architettonica e pittorica, bisogna ribadire ancora una volta che nella sua architettura costruttiva il Cortona elimina gli elementi figurativi, che formano una parte cosí integrale della sua architettura dipinta. Non si potrebbe immaginare un piú forte contrasto col concetto dell'architettura berniniana. Per il Bernini, il senso stesso dell'architettura concepita classicamente era riassunto nella scultura realistica. Una simile scultura avrebbe nascosto la ricchezza e complessità dell'opera del Cortona. La sua effervescenza decorativa raggiunge il culmine nella chiesa dei Santi Martina e Luca con le forme selvaggiamente ondulate dei cassettoni della cupola, assolutamente senza precedenti. Il personalissimo disegno di questi cassettoni non trovò imitatori, e solo dopo che il Bernini li ebbe riportati alla loro forma classica il loro uso in combinazione con la volta a costoloni venne generalmente adottato.

L'ondulazione dei cassettoni del Cortona è controbilanciata dalla austera angolosità dei frontoni delle finestre del tamburo che sconfinano nella zona della cupola. All'esterno della cupola si può osservare un fenomeno analogo. Qui le austere cornici delle finestre del tamburo sono sovrastate da una sequenza di morbide e curve forme decorative alla base della volta, e queste forme sono riprese nella lanterna da volute di derivazione prettamente manieristica. L'esterno della cupola è anche altamente originale, in quanto il tamburo e il piede della volta sono messi in risalto a spese del profilo curvo della cupola stessa. Con ciò il Cortona anticipa uno sviluppo che, per quanto diversamente espresso, doveva diventare preminente nella seconda metà del secolo.

La facciata della chiesa dei Santi Martina e Luca rappresenta un'altra rottura con la tradizione. Il corpo principale a due piani della facciata è dolcemente incurvato e segue il precedente della Villa Sacchetti (sebbene qui la curvatura sia verso l'interno). Piloni fortemente aggettanti fronteggiati da doppi pilastri sembrano aver schiacciato il muro in mezzo, cosí che la curvatura pare essere il risultato di una compressione sempre in atto. Proprio in questo periodo Borromini disegnò la facciata concava per l'Oratorio di San Filippo Neri. Dato il diverso modo di considerare il problema, tuttavia, i due architetti forse sono arrivati indipendentemente a disegnare queste facciate curve. La peculiarità della facciata dei Santi Martina e Luca sta non solo nella curvatura, ma anche nel fatto che gli ordini non hanno funzione di struttura e non dividono il muro curvato in settori nettamente definiti. Nella fila inferiore le colonne sembrano essere state incastrate nella massa molle e quasi pastosa del muro, mentre nella fila superiore pilastri squadrati si ergono davanti al muro in chiaro rilievo. Questo principio di contrapporre elementi morbidi

e rigidi, che si presentava in altre parti della costruzione, è capovolto nei settori centrali sporgenti; nella fila superiore colonne strutturali sono sprofondate nel muro, mentre nella fila inferiore forme rigide simili a pilastri sovrastano la porta. Sarebbe facile descrivere molto piú a lungo la quasi incredibile ricchezza di variazioni sullo stesso tema. Basterà notare che caratteristiche specifiche del manierismo fiorentino sono molto evidenti nell'abile rovesciamento dei motivi architettonici e nel sovrapporsi e compenetrarsi di elementi come pure nell'uso di elementi decorativi. Ciò è vero nonostante la palma realistica accuratamente incorniciata e i pannelli di fiori. Inoltre, il tipo della facciata con due piani sviluppati allo stesso modo ed elementi strutturali messi in forte rilievo ha radici nella tradizione fiorentina piuttosto che in quella romana[25].

Assolutamente diversa da qualsiasi facciata di chiesa precedente, questa prepara il visitatore alla comprensione della struttura interna, perché il trattamento del muro e l'articolazione dei locali sono qui spiegati in chiave diversa[26]. Cortona pensa in termini di flessibilità della massa plastica dei muri, e attraverso questa egli ottiene la dinamica coordinazione dell'esterno e dell'interno. A lui spetta l'onore di aver eretto la prima delle grandi chiese altamente personali e completamente omogenee del barocco[27].

Santa Maria della Pace, Santa Maria in Via Lata, progetti ed opere minori.

L'ulteriore sviluppo del Cortona come architetto mostra la progressiva esclusione degli elementi manieristicí e un ritorno alla semplicità, grandiosità e compattezza romane, anche se le tendenze base del suo trattamento dell'architettura rimangono immutate. Ciò è evi-

dente nel rinnovamento di Santa Maria della Pace, eseguito fra il 1656 ed il '57[28]. La nuova facciata, collocata davanti alla chiesa quattrocentesca, insieme alla sistemazione della piazzetta è d'importanza molto maggiore dei cambiamenti all'interno[29]. Per quanto le piazze a disposizione regolare abbiano una lunga tradizione in Italia, il progetto del Cortona inaugura un nuovo punto di partenza, perché egli applicò l'esperienza teatrale al piano regolatore; la chiesa appare come il palcoscenico, la piazza come l'auditorio e le case che la circondano come i palchi. Logico corollario di una simile concezione è che si accede alla piazza dalla parte della chiesa attraverso una specie di porte di servizio che nascondono le vie alla visuale della piazza[30].

Il piano superiore convesso della facciata, saldamente affiancato da pilastri aggettanti, ripete il motivo della facciata dei Santi Martina e Luca. Ma nello schema di Santa Maria della Pace questo piano rappresenta solamente una zona mediana fra il portico semicircolare arditamente sporgente e le grandi ali concave che circondano come braccia la facciata in un'area molto piú lontana dallo spettatore[31]. L'azione reciproca di forme convesse e concave nella stessa costruzione, già timidamente adombrata nella Villa Sacchetti del Cortona, è un tema tipico del barocco romano, che affascinò anche il Bernini e il Borromini.

Santa Maria della Pace contiene molte idee ricche di influssi. Il portico è una delle piú fertili invenzioni del Cortona. Facendolo sporgere molto nella piccola piazza e assorbendone un vasto spazio, si crea un motivo vigorosamente plastico e allo stesso tempo di effetto cromatico che si interpone fra l'esterno e l'interno[32]. Bernini lo incorporò nella facciata di Sant'Andrea al Quirinale e cosí ritorna costantemente nella successiva architettura europea. Anche il dettaglio del portico ebbe immediate ripercussioni. Già nel 1657 il Bernini fece un

progetto intermedio con doppie colonne per i colonnatí di San Pietro[33]; e la sua scelta finale di un ordine dorico con trabeazione ionica, fu qui anticipata dal Cortona[34]. L'elemento terminale della facciata di Santa Maria della Pace è un frontone triangolare che ne contiene uno segmentato. Questi espedienti erano in uso da piú di cento anni, dalla Biblioteca Laurenziana di Michelangelo in poi. Ma a eccezione della facciata di Martino Longhi per i Santi Vincenzo e Anastasio il motivo non è presente a Roma in quel particolare periodo. Frontoni incorporati sono una caratteristica normale del tipo di facciata a edicola dell'Italia settentrionale e fino a un certo punto il Cortona ne deve essere stato influenzato. Ma egli segue essenzialmente la propria strada lavorando con un muro duttile e impiegando ancora una volta gli ordini architettonici come un motivo rafforzante piuttosto che per delimitare gli spazi (o i settori). Per di piú, la forma «a vite» del frontone segmentato che interrompe la trabeazione in modo da lasciare lo spazio per lo stemma di Alessandro VII, aumenta il carattere poco ortodosso e quasi eccentrico della facciata[35].

Nella sua opera successiva, la facciata di Santa Maria in Via Lata costruita fra il 1658 ed il 1662[36], il Cortona fece fare alla semplificazione e alla monumentalità un decisivo passo avanti. Le tendenze classicheggianti, già visibili nel sobrio dorico di Santa Maria della Pace, si rafforzano, mentre la complessità della chiesa dei Santi Martina e Luca sembra essere stata ridotta alla chiarezza cristallina di alcuni grandi motivi. È ovvio che l'allineamento della strada non consentiva una facciata curva. Ciononostante ci sono rapporti fra la prima e l'ultima opera del Cortona; infatti come i Santi Martina e Luca, la facciata di Santa Maria in Via Lata consiste di due piani completi, ma, invertendo il precedente sistema, la porzione centrale è spalancata e affiancata da pilastri rientranti anziché sporgenti. La parte principale, che

si apre sotto in un portico e sopra in una loggia, è unita da un grande frontone triangolare nel quale, come in Santa Maria della Pace, è stato inserito un elemento segmentato. Qui però non è un secondo frontone piú piccolo, ma un arco che collega le due metà della trabeazione diritta interrotta. Il motivo è ben noto dall'architettura ellenistica e imperiale romana (Termesso, Baalbek, Spalato, San Lorenzo a Milano) e, sebbene sia stato usato in forma alquanto diversa negli edifici medievali e rinascimentali (cfr. San Sebastiano dell'Alberti a Mantova), qui è cosí vicino ai prototipi del tardo classicismo che deve essere derivato da quelli piuttosto che da fonti posteriori[37]. Mentre cosí si deve riconoscere la discendenza classica del motivo, né l'origine toscana del Cortona né la continuità del suo stile ne viene oscurata. Il disegno dell'interno del portico ne è una prova. Con la sua volta a botte a cassettoni retta da due file di colonne, una delle quali corre lungo il muro della chiesa, rivela chiaramente la sua derivazione dal vestibolo della sacrestia in Santo Spirito a Firenze (Giuliano da Sangallo e il Cronaca, iniziato nel 1489). Ma a differenza dal modello quattrocentesco il muro schermato dalle colonne sembra proseguire oltre dietro le terminazioni absidali e cosí pure la volta a botte. Cortona produce cosí l'illusione che le absidi siano state messe in uno spazio piú ampio, la cui estensione è nascosta agli occhi del visitatore. Solo il cornicione crea un legame strutturale fra le colonne e le nicchie delle absidi. Il confronto della soluzione del Cortona con quella di Santo Spirito è straordinariamente illuminante, perché l'«ingenuo» architetto rinascimentale ignorava il fatto che una fila di colonne messa di fronte a un muro interno dà luogo necessariamente a un problema imbarazzante agli angoli. Cortona, invece, essendo l'erede delle conoscenze analitiche acquistate nel periodo manieristico, riuscí a scindere, per cosí dire, gli elementi costitutivi della

struttura rinascimentale e a rimetterli insieme in una nuova sintesi. Contrariamente agli architetti manieristi, che insistevano nel porre in luce l'ambiguità inerente a molti edifici del Rinascimento, egli decise di risolvere qualsiasi equivoco con una procedura radicale: ognuna delle tre parti componenti, la fila di colonne, le absidi e la volta a botte, ha la propria e completamente definita ragione d'essere strutturale. Non c'è un esempio piú rivelatore nella storia dell'architettura dei diversi modi di affrontare un compito molto simile da parte di un architetto del Rinascimento e di uno del barocco. Ma solo un maestro della perspicacia e del calibro del Cortona poteva produrre questo risultato: è radicato nella sua antica passione per le sovrapposizioni (cioè, la volta delle absidi sopra la volta a botte); e neppure lui sarebbe stato capace d'una cosí penetrante analisi al tempo dei Santi Martina e Luca, un periodo in cui non si era ancora interamente liberato dal manierismo.

La massima opera architettonica tarda del Cortona è la cupola di San Carlo al Corso, che è stata citata[38]. Il suo tamburo mostra una brillante, e in questo posto unica, versione del motivo delle colonne divisorie. Strutturalmente, i contrafforti fronteggiati dai pilastri e le adiacenti colonne formano un'unità (cioè: b a b/b a b/b a b/...), ma esteticamente il ritmo dei contrafforti predomina e sembra essere accompagnato da quello degli spazi aperti divisi (cioè: /a/b b/a/b b/a/...). Un confronto di questa cupola con quella dei Santi Martina e Luca illumina ampiamente la lunga strada percorsa dal Cortona nel corso di una generazione, dalla complessità tinta di manierismo alla serena magnificenza classica. Simili qualità si possono trovare in due opere minori dell'ultimo periodo; la Cappella Gavotti in San Nicolò da Tolentino, iniziata nel 1662 e l'altare di San Francesco Saverio nel Gesú, eseguita dopo la morte del maestro[39].

Quella che avrebbe potuto essere una delle piú impor-

tanti opere ecclesiastiche del Cortona, la chiesa Nuova di San Filippo a Firenze, rimase un progetto. Alla fine del 1645 il modello era finito. Ma già nel gennaio 1646 sembra ci siano stati dei dissensi, infatti il Cortona scrive al suo amico e patrono Cassiano dal Pozzo che egli non era mai fortunato nelle questioni riguardanti l'architettura[40]. L'affare si protrasse fino al 1666 quando i suoi piani furono finalmente archiviati. Numerosi disegni, ora agli Uffizi, ci permettono almeno di farci un'idea delle intenzioni del Cortona[41]. Nello stesso modo tutti i suoi maggiori progetti per edifici secolari rimasero non eseguiti, mentre la Villa del Pigneto e la casa che costruí per sé alla fine della vita, nella Via della Pedacchia, non esistono piú[42].

Tre dei suoi grandi progetti vanno ricordati, cioè i piani per i cambiamenti e le aggiunte al Palazzo Pitti a Firenze, i disegni per un Palazzo Chigi in Piazza Colonna a Roma, e i piani per il Louvre. Per quanto riguarda il Louvre, egli era in concorrenza con il Bernini, che ancora una volta ne prese il posto, come era avvenuto trentacinque anni prima nei lavori del Palazzo Barberini. Il progetto del Cortona per il Louvre è stato ritrovato di recente[43]. Era sempre stato al Cabinet des dessins del Louvre, ma non era stato riconosciuto perché in esso l'autore fa importanti concessioni al gusto francese ed è il meno «cortonesco» dei suoi progetti architettonici. Ciro Ferri, che era prevenuto, certamente si sbagliava quando affermò che Bernini aveva plagiato il piano del suo concorrente[44]. La modernizzazione della facciata del Palazzo Pitti fu progettata fra il 1640 e il 1647, quando Cortona dipinse i soffitti all'interno del palazzo[45]. Il suo piú notevole contributo, tuttavia, sarebbe stato un teatro nel giardino di cui si conservano parecchi schizzi. Doveva elevarsi molto alto tra curve e terrazze munite di colonne, sull'asse del palazzo e avrebbe formato un'unità monumentale con il cortile. In que-

sti disegni l'interesse del Cortona per le rovine di Preneste si fanno sentire piú chiaramente che in qualsiasi altro progetto. Egli vi inserí dei colonnati isolati e un alto «belvedere» che corrisponde, grosso modo, alla sua ricostruzione delle rovine classiche fatta nel 1636 per il cardinale Francesco Barberini e pubblicata per la prima volta nell'opera del Suarez sulle rovine di Palestrina nel 1655[46]. Le stampe probabilmente influenzarono il Bernini nella scelta di colonnati per la Piazza San Pietro. Inoltre, il belvedere isolato come punto di attrazione su un terreno elevato era frequentemente usato nell'Europa settentrionale e particolarmente per giardini. Se in tali casi gli architetti non erano piú consapevoli del loro debito alla ricostruzione di Preneste fatta dal Cortona, certe volte il suo influsso diretto può ancora essere rintracciato. Un esempio notevole è il castello settecentesco di Villadeati in Piemonte con la sequenza di terrazze e il sovrastante belvedere a colonne[47]. Cortona stesso attinse alla sua ricostruzione per i disegni del Palazzo Chigi, che Alessandro VII voleva far erigere quando progettò di trasformare Piazza Colonna, sulla quale era situato l'alquanto antico palazzo di famiglia, nella prima piazza di Roma. Il piú brillante dei progetti, conservato nella Biblioteca Vaticana[48], mostra per la prima volta un potente ordine gigantesco di colonne che dividono un muro concavo sopra un pianterreno a bugnato, dal quale dovevano scorrere le acque della fontana di Trevi. Le ripercussioni di questo disegno si possono ancora avvertire nella Fontaine de Grenelle del Bouchardon a Parigi (1739-45).

Cortona, una volta, in stato di abbattimento, scrisse che egli considerava l'architettura solo un passatempo[49]. Ma possiamo credergli? Sembra quasi impossibile dire se egli fu piú pittore o architetto. Come pittore il suo vero talento sta nel trattare con efficienza insiemi di vaste proporzioni inseparabili dal loro ambiente. Non si

può, perciò, pensare al pittore senza l'architetto nella stessa persona. Lo studio di Cortona pittore è inscindibile dallo studio di Cortona decoratore di interni.

LA PITTURA E LA DECORAZIONE.

Le opere giovanili.

Fino a poco tempo fa si pensava che i primi affreschi del Cortona fossero quelli di Santa Bibiana[50]. La scoperta di affreschi di suo pugno nella Villa Muti a Frascati e nel Palazzo Mattei rende necessaria una revisione. Gli affreschi di Frascati, vigorosi sebbene rozzi e deboli nel disegno, rivelano la mano di un principiante[51], mentre in quelli della galleria del Palazzo Mattei, eseguiti tra il maggio 1622 e il dicembre 1623, lo stile del Cortona appare completamente sviluppato[52]. Vi dipinse quattro scene della storia di Salomone. Esse mostrano il suo senso del dramma, il suo caratteristico stile compositivo, il suo amore per i dettagli archeologici e la sua solidità e chiarezza nella concezione dei protagonisti principali. Singole figure come pure scene intere sembrano preludere alla sua opera piú tarda e il pannello con la Morte di Joab pare un'anticipazione dell'Età del ferro dipinta in Palazzo Pitti nel 1637. Eppure, sebbene lo stile sia formato o in via di formazione, manca di vigore e sicurezza e dell'energia del suo stile maturo. Per quanto interessanti siano questi affreschi come primo lavoro importante di un grande maestro, confrontati con l'opera del Bernini all'età di venticinque anni, non rivelano il caldo alito del genio. Rimane vero che solo negli affreschi di Santa Bibiana, eseguiti fra il 1624 e il 1626, Cortona creò un nuovo stile storico nella pittura.

Il responsabile per la decorazione pittorica era l'antiquato manierista Agostino Ciampelli, e il contributo

del Cortona consistette soprattutto nei tre affreschi con scene della vita della santa sopra gli archi a sinistra della navata. Una di queste scene, santa Bibiana rifiuta di sacrificare agli dei pagani, può essere scelta per misurare il cambiamento avvenuto durante il decennio trascorso dagli affreschi di Santa Cecilia del Domenichino. Le figure sono cresciute di volume e i loro valori tattili immensamente forti le fanno apparire reali e tangibili. Cosí la vita vera sembra sostituire lo studiato classicismo dell'opera del Domenichino. C'è anche un tocco piú ampio e un piú libero gioco di luce e ombra che, tra l'altro, si accorda con la generale evoluzione degli anni venti. A differenza dalla composizione del Domenichino, sciolta e simile a un fregio, in cui ogni figura appare isolata come una statua e a tutte è dato quasi lo stesso significato, il Cortona crea un ondeggiamento diagonale in profondità, una graduazione nell'importanza delle figure e un centro altamente drammatico. Una diagonale è costituita dalle «dramatis personae»; santa Bibiana e santa Rufina che premono in avanti contro il piano del quadro; l'altra è formata dal gruppo di sacerdotesse, imperturbabili spettatrici che ricordano il coro nel dramma classico. Il risultato di tutto ciò è uno stile virile, audace e vivo, che è piú vicino allo spirito del soffitto Farnese di Annibale che allo stile del Domenichino e possiede qualità simili alla scultura del Bernini di questi anni.

Tuttavia il punto di partenza del Cortona non era in realtà molto diverso da quello del Domenichino. Le figure, come gli accessori, quali il tripode del sacrificio e la statua di Giove nello sfondo, seguono meticolosamente vecchi modelli. Il gusto dell'antico del Cortona era stato coltivato e determinato dai suoi intensi studi giovanili sugli antichi[53] e dalla copiatura scientifica di opere classiche per Cassiano dal Pozzo, di cui entrò al servizio circa in quest'epoca. Sovente non ci si rende

conto che durante tutta la sua carriera, e perfino durante la sua fase piú barocca, Cortona condivide il secentesco gusto erudito per l'antichità. Cosí, per quanto ci sia un mondo di differenza fra il rigido classicismo del Domenichino del 1615 e il classicismo «barocco» del Cortona del 1625, l'opera di quest'ultimo è essenzialmente piú vicina alla corrente Carracci-Domenichino che non all'audace illusionismo del Lanfranco, che si afferma su vasta scala precisamente in questo momento.

In questi primi anni, il Cortona fu occupato soprattutto dalla famiglia Sacchetti[54]. L'opera maggiore eseguita al servizio del marchese Marcello fu la decorazione della Villa a Castel Fusano (1627-29) e questa volta la direzione fu nelle mani del Cortona. È noto che numerosi artisti lavorarono sotto di lui, fra i quali l'allievo del Domenichino, Andrea Camassei (1602-1648/49)[55] e, piú di tutti, Andrea Sacchi[56], fatto di particolare interesse dato che la loro opinione sull'arte come pure la loro pratica erano cosí radicalmente diverse. Gli affreschi di Castel Fusano sono in cattive condizioni e in gran parte ridipinti, ma la cappella con l'Adorazione dei pastori del Cortona, sopra l'altare, è ben conservata. Qui tutt'intorno alle pareti vi sono paesaggi dipinti in maniera brillante con figurine che illustrano la vita di Cristo; evidentemente derivanti dal Domenichino, la loro libertà pittorica è una rivelazione inaspettata e se fossero in un luogo piú accessibile da tempo avrebbero ottenuto un posto d'onore nello sviluppo della pittura di paesaggio italiana. La decorazione principale fu riservata alla galleria al secondo piano, e il marchese Marcello in persona elaborò il programma per il ciclo di affreschi mitologico-storico-allegorici. Entrando nella galleria ci si rende immediatamente conto che il Cortona dipende in gran parte dal soffitto Farnese, chiara indicazione che in quegli anni egli era ancora legato alla tradizione bolognese[57].

Durante gli stessi anni egli dipinse per i Sacchetti una serie di grandi quadri (ora nel Museo Capitolino), che illustrano la storia antica e la mitologia. L'ultimo di questi, il Ratto delle Sabine, c. del 1629, pendant al precedente Sacrificio di Polissena[58], dimostra che egli amplificava le tendenze degli affreschi di Santa Bibiana. Ancora una volta uno sfondo antico ricostruito con cura è usato come scenario per il dramma, e dettagli quali l'armatura e il vestito sono studiati con attento riguardo per la verità storica. Ciononostante, la scena è permeata da un senso di romanticismo veneziano ed effettivamente per i colori il dipinto deve molto a Venezia[59]. Tre gruppi accuratamente studiati vicino all'osservatore sono i componenti principali della composizione. Quello a destra è chiaramente dipendente dal Ratto di Proserpina del Bernini, mentre quello nel centro sembra avere assunto delle pose note attraverso il teatro. Nonostante il modo sciatto di maneggiare il pennello, questi gruppi vigorosi producono quasi la sensazione di sculture a tutto tondo. Essi sono abilmente equilibrati su un'asse centrale, eppure suggeriscono una forte spinta da destra a sinistra; questo movimento, stabilizzato dai tre motivi architettonici è simultaneamente controbilanciato nella media distanza della sequenza di gesti che partono dalla figura di Nettuno e passando attraverso Romolo al centurione, che sembra in procinto di intervenire in aiuto della vecchiaia e della verginità in lotta con la forza bruta. Inoltre, queste figure abilmente riempiono i vuoti fra i gruppi principali in primo piano. Si noterà con quale raffinatezza la prima composizione a fregio di un classicismo sul tipo di quello del Domenichino è stata trasformata. Un dinamico flusso di movimento e contromovimento è integrato con una distribuzione stabile e organizzata di gruppi e figure. Il Ratto delle Sabine impressionò le generazioni successive quasi piú di qualsiasi altra tela del Cortona e il suo effetto si

può vedere, per esempio, in opere di Giacinto Gimignani e di Luca Giordano. Cionondimeno la ricchezza dei suoi espedienti compositivi, tipici della tendenza barocca degli anni intorno al 1630, è ancora un debito con il soffitto Farnese di Annibale e in particolare il Trionfo di Bacco.

Il Ratto delle Sabine mostra sia la forza sia la debolezza del Cortona pittore. Fra i suoi contemporanei romani, i caratteri del Sacchi sono molto piú convincenti, Poussin imprime un peso morale alle sue tele di cui il Cortona è incapace, il Guercino è superiore come colorista. Ma nessuno di loro può rivaleggiare con il suo fiero temperamento, la sua ricchezza di idee nell'organizzare una tela su vasta scala, il suo spirito nel rappresentare episodi, e il suo grande dono di narratore. Queste virtú predestinavano lui a diventare il primo pittore di affreschi a Roma e portarono questo ramo della pittura improvvisamente a un culmine senza precedenti.

Il gran salone del Palazzo Barberini.

Gli anni 1633-39 segnano la svolta nella carriera del Cortona e retrospettivamente vanno considerati una delle piú importanti cesure nella storia della pittura barocca. Durante questi anni egli portò a termine il soffitto del gran salone del Palazzo Barberini, un'opera di vaste dimensioni e una esecuzione stupefacente secondo qualsiasi metro la si misuri[60]. Ci fu un'interruzione nel 1637, quando egli fece una visita a Firenze e a Venezia. Il pittore veneziano Marco Boschini riferisce che, dopo il suo ritorno, Cortona cancellò una parte di ciò che aveva già fatto per applicare le lezioni imparate nella città del Tiziano e del Veronese. Se ciò sia esatto o meno, la nota veneziana è certo molto importante. Ma noi abbiamo raggiunto il crocicchio della pittura di sof-

fitti barocca ed una fonte d'ispirazione, per quanto decisiva possa essere non può spiegare la concezione di questa opera.

Seguendo la tradizione della pittura a quadratura, Cortona creò una struttura architettonica illusionista, che egli in parte celò sotto una profusione di portatori di ghirlande, conchiglie, maschere e delfini, tutto dipinto in finto stucco. A questo punto, due cose vanno notate: che a differenza della quadratura ortodossa, la struttura architettonica qui non ha lo scopo di ampliare la forma reale della volta; e che i finti stucchi riprendono e trasformano una tradizione locale romana. Ma fu la decorazione a stucco vero che fu di moda a Roma dalle Logge di Raffaello in poi e divenne sempre piú abbondante nel corso del XVI secolo.

La struttura divide l'intero soffitto in cinque aree separate, delle quali ognuna mostra una scena dipinta a sé stante. Per quanto vi si possa cosí percepire qualcosa del carattere del quadro riportato[61], Cortona creò allo stesso tempo un coerente spazio «aperto». L'illusione è duplice: lo stesso cielo unisce le varie scene dietro alla struttura di stucco dipinto, mentre, d'altra parte, figure e nuvole sovrapposte ad essa sembrano librarsi nella volta proprio sopra allo spettatore[62]. In altre parole, è l'esistenza della struttura che rende possibile avere la sensazione dell'illusionistico ampliarsi e contrarsi dello spazio oggettivo.

Vale la pena ricordare che il soffitto manierista e la decorazione parietale nell'Italia centrale si preoccupava in primo luogo di inserire illusionisticamente le figure nello spazio dell'osservatore ma non di estenderlo. Viceversa, le costruzioni architettoniche dei pittori della quadratura mirano prima e soprattutto a una estensione dello spazio precisamente definita. Un metodo diametralmente opposto, cioè il suggerire uno spazio illimitato senza soluzione di continuità fu adottato dal Correg-

gio per la decorazione delle cupole. Infine, la doppia illusione, dove le figure possono apparire nello spazio dipinto dietro e davanti alla finta architettura, ha anche una lunga storia, specialmente nell'Italia settentrionale dalla Camera degli sposi del Mantegna in avanti.

Cortona, lo vedremo ora, seguí fondamentalmente la tradizione dell'Italia settentrionale che deriva dal Mantegna attraverso il Veronese, ma la cambiò e ampliò facendo uso della locale tradizione dello stucco, applicando alla struttura scorci di quadratura, e adoperando e trasformando le convenzioni manieristiche di proiettare la figura davanti all'architettura. Contemporaneamente egli mostrò di conoscere la continuità spaziale del Correggio. Inoltre, egli immaginò il campo mediano al modo tipicamente veneziano del «sotto in su», in analogia al Trionfo di Venezia dipinto dal Veronese nel Palazzo Ducale, e anche per il colore egli si basò, in larga misura, sul Veronese.

Tutti questi elementi diversi sono uniti in una dinamica e sorprendente composizione che sopraffà lo spettatore. A prima vista una moltitudine di figure sembra turbinargli sopra la testa e minacciarlo con la loro massa. Ma ben presto l'elaborata sistemazione si fa sentire e l'attenzione viene guidata attraverso il chiaroscuro e i complessi rapporti formali al centro di attrazione della composizione, la luminosa aureola che circonda la figura della Divina Provvidenza, che è anche il centro del significato.

Fu Francesco Bracciolini (1566-1645) il pistoiese poeta di corte, una stella minore del sofisticato circolo letterario che attorniava il papa, l'autore dello schema del soffitto. Sebbene il suo testo non sia stato ancora scoperto, è chiaro che egli aveva inventato un'intricata storia in termini di allegoria, mitologia e concetti emblematici[63]. La Divina Provvidenza, elevata in alto sulle nuvole sopra il tempo e lo spazio (Crono e i Fati) chie-

de all'Immortalità con gesto imperioso di aggiungere la corona di stelle alle api dei Barberini. Questi magnifici insetti (essi stessi emblemi della Divina Provvidenza) volano secondo la formazione dello stemma dei Barberini. Sono circondati da una corona d'alloro retta dalle tre virtú teologali in modo da formare un cartiglio. L'alloro è un altro emblema dei Barberini e anche un altro simbolo dell'Immortalità. Un putto nell'angolo a sinistra in alto, mostra la corona del poeta, allusione alle doti letterarie di Urbano. Una volta decifrato, il concetto visivamente persuasivo ci dice che Urbano, il poeta papa, scelto dalla Divina Provvidenza, e lui stesso voce della Divina Provvidenza, è degno dell'immortalità. Le quattro scene nella parte concava, accessorie a quella centrale, sono come un commento corrente all'opera temporale del papa. Esse illustrano nel tradizionale stile allegorico-mitologico, la sua coraggiosa battaglia contro l'eresia (Pallade distrusse l'Insolenza e l'Orgoglio sotto forma di Giganti), la sua pietà che supera la lussuria e l'intemperanza (Sileno e i satiri), la sua giustizia (Ercole che scaccia le arpie), e la sua prudenza che garantisce le benedizioni della pace (tempio di Giano). Questo sommario indica schematicamente la ricchezza di episodi stipati in queste scene. Mai piú il Cortona raggiunse, o ricercò, un'eguale densità e acutezza di motivi animato da una altrettanto tempestosa passione[64].

Gli affreschi di Palazzo Pitti e l'opera tarda.

Quando passò da Firenze nel 1637, Cortona fu persuaso dal granduca Ferdinando II a fermarsi un periodo per dipingere per lui una piccola camera (camera della stufa) con rappresentazioni delle quattro età[65]. Un caratteristico segno del tempo; non c'era pittore a Firenze che potesse competere con Pietro da Cortona. Nel

1640 egli ritornò per sette anni interi, prima per finire le Età e poi per eseguire i grandi soffitti dell'appartamento granducale in stanze denominate secondo i pianeti Venere, Giove, Marte, Apollo e Saturno[66]. Il programma, scritto da Francesco Rondinelli, può essere considerato una specie di calendario astro-mitologico della vita e delle imprese di Cosimo I[67]. Gli eventi accadono, quindi, piú nel cielo che sulla terra, dando al Cortona l'opportunità di sfruttare negli affreschi del soffitto le possibilità pittoriche dell'aereo regno. Ma è il ritorno alle reali decorazioni di stucco[68] e il particolare modo di trattarle che garantiscono a queste stanze un posto speciale negli annali del barocco.

La ricchezza di queste decorazioni rende difficile un'accurata descrizione. S'incontra l'intero repertorio: figure e cariatidi, stucchi bianchi su sfondo dorato e stucchi d'oro su sfondo bianco; ghirlande, trofei, cornucopie, conchiglie e arazzi; duplicazione, triplicazione e sovrapposizioni di elementi architettonici e decorativi; cartigli con bordi allargati incongruamente legati con teste di leoni e con palmette, cornucopie e conchiglie rovesciate, un'unione, un intreccio, un'associazione di motivi apparentemente illogica. Impareggiabile è l'agglomerato di forme plastiche e la loro energia in ebollizione. La quintessenza del barocco, sembrerebbe, e in un certo senso si può essere d'accordo. C'è, però, un altro lato di queste decorazioni. Cortona osservò accuratamente l'inviolabilità delle strutture degli affreschi del soffitto; il carattere delle decorazioni implica rinuncia all'illusionismo; dopo un'analisi diventa evidente che la decorazione è messa davanti all'architettura e non fusa con essa, che ogni elemento del disegno è cosí chiaramente definito e autonomo, che le figure potrebbero essere tolte dai loro posti senza lasciare dei «buchi»; che, infine, lo schema dei colori, bianco puro e oro puro mira a ottenere contrasti netti e decisivi. Cosí

la nota classicheggiante è senza dubbio forte nella gamma di queste decorazioni barocche. Anche i dettagli aprono prospettive interessanti: reminiscenze di Michelangelo (figure d'angolo, Sala di Marte) appaiono vicino a tritoni rubensiani (Sala di Giove) e a cariatidi femminee castamente classiche (Sala di Giove); sovrapposizioni del tipo di quelle del Buontalenti (Sala di Apollo e Sala di Venere), vicino a pannelli con trofei che derivano direttamente dall'antichità (Sala di Marte). In una parola le basi del repertorio decorativo del Cortona sono estremamente vaste e tuttavia lo strano equilibrio fra effervescenza e disciplina classica rimane immutato.

Fino a un certo punto queste decorazioni riassumono l'opera del Cortona in Santi Martina e Luca e nel Palazzo Barberini, con i quali esse sono legate in molti modi. Ma i suoi lavori precedenti come decoratore non possono spiegare la nuova relazione fra le decorazioni plastiche e le pitture illusioniste contenute in pesanti cornici. La spiegazione è fornita invece dall'esperienza veneziana del Cortona. Soffitti cinquecenteschi come quello della sala delle quattro porte nel Palazzo dei Dogi mostrano eccezionalmente la stessa combinazione di stucco e pittura. Qui vi erano i modelli che egli tradusse nel suo stile personale secentesco, e ridondante. È l'unione della dignità e dell'imponenza, della festosità e dell'eleganza e della magnificenza che predestinava lo stile del Cortona ad essere accettato internazionalmente come lo stile decorativo ufficiale delle dimore aristocratiche e principesche. Lo «stile Luigi XIV» deve piú alle decorazioni del Palazzo Pitti che a qualsiasi altra singola fonte[69].

Ritornando a Roma nel 1647 senza aver finito il lavoro a Palazzo Pitti, Cortona iniziò immediatamente la sua piú grande opera ecclesiastica, gli affreschi di Santa Maria in Vallicella. Dopo l'esecuzione degli affreschi della cupola (1647-51) ci fu un'interruzione fino al 1655

e negli anni intermedi egli dipinse per il papa Innocenzo X il soffitto nella lunga galleria nel Palazzo Pamphili in Piazza Navona (1651-54)[70], solo di recente (1646) costruito dal Borromini. Qui Cortona disegnò un ricco sistema monocromo, creando una struttura ondulata per le scene principali con la vita e apoteosi di Enea. Opera dall'infinito fascino, qui il problema di cambiare punti di vista è stato risolto con impareggiabile maestria. La sua tavolozza è diventata ancor piú trasparente e luminosa che negli ultimi soffitti di Palazzo Pitti. Prevalgono gli azzurri delicati, i rosa pallidi, il viola e il giallo preludendo ai valori tonali usati da Luca Giordano e durante il XVIII secolo. Mentre questo lavoro facilmente rivela lo studio dell'antichità, di Raffaello, e del Veronese, gli affreschi di Santa Maria in Vallicella si richiamano al Lanfranco e al Correggio; mentre la sofisticazione, l'eleganza, la delicatezza e la profusione decorativa del soffitto Pamphili attrae il gusto raffinato dei pochi, l'opera nella chiesa parla alle masse con il movimento ampio, l'abbagliante moltitudine di figure e il potente risalto. Ancora una volta questi affreschi formano un insieme di ipnotizzante splendore con il loro sfondo, l'incrociarsi di pesanti cassettoni dorati, le cornici riccamente ornate (nella navata), le figure di stucco bianco, tutto disegnato dal Cortona. Ma egli non tentò di trapiantare nella chiesa il suo stile di decorazione secolare; né egli impiegò la magia illusionistica usata nella cerchia del Bernini-Gaulli e dai quadraturisti. Fedele alle sue vecchie convinzioni, egli insisté in una divisione netta fra zone dipinte e zone decorative.

In confronto con i suoi grandi cicli di affreschi, le sue pitture da cavalletto sono di secondaria importanza. Ma se fossero sopravvissute solo queste, egli sarebbe comunque annoverato tra le piú importanti figure del barocco. Quadri come la Vergine e santi in Sant'Agostino, a Cortona (1626-1628) e a Brera (c. 1631), Anania che

cura san Paolo (Santa Maria della Concezione, a Roma, c. 1631), Giacobbe e Labano (c. 1630), Romolo e Remo (c. 1643), tutti e due al Louvre, e Il martirio di san Lorenzo (San Lorenzo in Miranda, Roma, c. 1655) con le loro brillanti qualità pittoriche, i loro raggruppamenti accuratamente rinascimentali, i loro personaggi principali concepiti vigorosamente e la loro concentrazione sul centro dell'azione appartengono alla piú alta classe della pittura di storia, dove le piú ambite tradizioni di Raffaello, di Correggio e di Annibale Carracci trovano la loro legittima continuazione. Il Sacrificio a Diana (dopo il 1653, già alla Galleria Barberini, presente collocazione ignota), può servire ad illustrare l'ultima maniera del Cortona. Fedele alla forma mentis allegorico-mitologica, il Sacrificio di Senofonte dopo il suo felice ritorno dall'Oriente (Anabasi, V, 3) aveva lo scopo di celebrare il ritorno dei Barberini dopo l'esilio. In confronto al giovanile Ratto delle Sabine, gli accessori classici e archeologici sono cresciuti d'importanza a spese delle figure. L'osservanza meticolosa della decorazione classica mostra Cortona alla pari con l'ultimo Poussin. Ma, a differenza di questi che mirava all'estrema semplicità e concentrazione, Cortona tendeva a diventare prolisso, epico e pastorale, e in questo senso questi quadri preparano la nuova posizione stilistica del tardo barocco. Contemporaneamente egli smorzò il «fortissimo» della sua prima maniera e con l'insistenza sul predominio delle verticali, la salda struttura della composizione e la sistemazione delle figure in strati paralleli, egli confermò che il periodo dell'esuberante barocco era una cosa del passato.

[1] *Pietro da Cortona*, Firenze 1962.

[2] Cfr. G. BRIGANTI, in «Paragone», XI (1960), n. 123, p. 33; anche Toesca (nota sg.).

[3] La biografia in PASSERI-HESS, p. 75; cfr. anche I. TOESCA, in «Boll. d'arte», XLVI (1961), p. 177.

Ora all'Accademia di San Luca, Roma.

Per il patrocinio accordato al Cortona da Marcello Sacchetti, cfr. HASKELL, *Patrons*, p. 38.

[5] Marino era stato a Parigi per otto anni fino al 1623. Morí nel 1625. Il *Rinaldo e Armida*, dipinto per il Marino (PASSERI-HESS, p. 375) non è stato ancora ritrovato.

Per il Marino, cfr. G. ACKERMAN, in «Art Bull.», XLIII (1961), p. 326.

[6] Per Cassiano dal Pozzo e la sua collezione, cfr. C. C. VERMEULE, in «Art Bull.», XXXVIII (1956), p. 31; ID., «Proceedings of the American Philos. Soc.», CII (1958), p. 193; «Transactions of the American Philos. Soc.», n. s. L, parte V; F. HASKELL e S. RINEHART, in «Burl. Mag.», CII (1960), p. 318, e l'abile sommario in *Patrons* di HASKELL, pp. 98 sgg. Per Cassiano in Spagna, cfr. E. HARRIS, in «Burl. Mag.», CXII (1970), pp. 364 sgg.

[7] Gli affreschi a Frascati e nel Palazzo Mattei (che esamineremo piú avanti) sono l'unica notevole eccezione.

[8] Forse ebbe un po' d'istruzione a Cortona da suo zio Francesco che era architetto.

[9] VOSS, p. 543. - BRIGANTI, *op. cit.*, p. III, al contrario, mette in rilievo le capacità di Cortona come pittore, che non vennero mai meno fino ai suoi ultimi anni.

[10] I pagamenti al Cortona incominciano nel 1626 e continuano fino al 1630. L'attribuzione dell'edificio a Pietro da Cortona è sostenuta da una serie di disegni settecenteschi di Pier Leone Ghezzi (1674-1755) che dànno una pregevole visione generale e le piante dei tre piani (Londra, Coli. Sir A. Blunt). Nella sua breve descrizione, Ghezzi chiama la casa «casino fatto ad uso di fortezza». Cfr. anche. G. TOMASSETTI, *Della Campagna Romana: Castelfusano*, in «Archivio della R. Società romana di storia patria», XX (1897); F. CHIGI, *La pineta di Castelfusano*, in «Vie d'Italia», XXXVIII (1932).

[11] Solo la grotta è conservata (cfr. L. CALLARI, *Le ville di Roma*, Roma 1943, p. 266). Vedute della villa esistono in A. SPECCHI, *Quarto libro del nuovo teatro... di Roma*, 1699, tav. 44; G. VASI, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, V, Roma 1754; PERCIER e FONTAINE, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome*, Paris 1809, tavv. 39-41. La nostra conoscenza della villa è notevolmente aumentata grazie ad alcuni dei disegni del Ghezzi nella Coli. Blunt (cfr. nota prec.): 1) la pianta base pubblicata una volta sola in (A. BLUNT e R. WITTKOWER), *Exhibition of Architectural and Decorative Drawings*, The Courtauld Institute (febbraio 1941), n. 5, tav. I; 2) la sezione e pianta della grotta; 3) una delle finestre del primo piano ai lati della nic-

chia centrale. Cfr. anche G. INCISA DELLA ROCCHETTA, in «L'urbe», n. 3 (1949), pp. 9-16.

[12] Secondo il Vasi, chi commissionò l'edificio fu il cardinale Giulio; secondo la didascalia dello Specchi, fu il marchese Marcello.

[13] A. Marabottini (*Mostra di Pietro da Cortona*, Roma 1956, p. 34) ritiene che la decorazione pittorica risalga a una data non anteriore al 1630. A. BLUNT, in «Burl. Mag.», XCVIII (1956), suggerí persino 1634-35. BRIGANTI, *op. cit.*, p. 191, non si compromette.

[14] WITTKOWER, *Pietro da Cortonas Ergänzungsprojekt des Tempels in Palestrina*, *Gestschrift Adolph Goldschmidt*, Berlin 1935, p. 137. Per Preneste, cfr. C. SEVERATI (e altri), in «L'architettura», XVI (1970), n. 6, p. 398, e n. 8, p. 540: utile per le numerose illustrazioni.

[15] Cfr. la lettera scritta dal nipote del Cortona, Luca Berrettini, a Ciro Ferri, 24 marzo 1679, in G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866, p. 510.

[16] Rimane in piedi solo la facciata con il portale e due finestre dal disegno tipicamente cortonesco. A. BLUNT, in «JWCI», XXI (1958), p. 281, afferma che il teatro fu eseguito tra il 1638 e il 1642.

Anche una delle Quattro Fontane, dal lato del Palazzo Barberini è del Cortona, ma non fu terminata fino al pontificato di Alessandro VII (probabilmente dopo il 1665).

[17] Lungo la facciata principale il Cortona indicò a matita le stanze del «piano nobile». La «sala» occupa quattro ottagoni, il «salone» quattro ottagoni piú il vestibolo, e l'«anticamera» due ottagoni. La lunghezza del salone del Cortona sarebbe stata di trentotto metri invece di venticinque. L'appunto a inchiostro sulla sinistra dice che al disopra avrebbe dovuto snodarsi un corridoio da cui si potessero raggiungere tutte le stanze.

[18] Al fondo del foglio vi è una scala in palmi romani. Il pianterreno del Cortona sarebbe stato di circa un metro piú alto dell'attuale, a giudicare dal diametro delle colonne nella sua pianta.

[19] O. POLLAK, in «Kunstchronik», XXIII (1912) e ID., *Kunsttätigkeit*, I, p. 163.

[20] Documenti pubblicati da POLLAK, *Kunsttätigkeit*, I, pp. 185 sgg. Cfr. anche G. GIOVANNONI, *La chiesa di San Luca e il suo restauro*, in La *Reale Insigne Accademia di San Luca*, Roma 1934, pp. 19-25, con pianta base in scala. Tutte le opere precedenti sulla chiesa sono state ora superate dalla eccellente monografia di K. Noehles (cfr. nota 22).

Un importante disegno del Cortona a Monaco (Graphische Sammlung), che rivela come dapprima fosse stata progettata una chiesa sepolcrale, fu pubblicato da H. KELLER, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, 1961, p. 375. E. HUBALA, in «Zeitschr. f. Kunstg.», XXV (1962), p. 125, alimentò la discussione pubblicando alcuni disegni che si trovano al Castello Sforzesco, Milano. I risultati raggiunti da Keller e da

Hubala sono stati corretti da K. NOEHLES, *La chiesa dei Santi Luca e Martina*, Roma 1969, pp. 58 sgg., che data, in maniera convincente, il «mausoleo» già al 1623-24.

[21] Un importante disegno del Cortona a Monaco (Graphische Sammlung), pubblicato da H. KELLER, *op. cit.*, p. 375, rivela che in questo momento (e non prima del luglio 1934, come indica l'autore) fu progettata una chiesa sepolcrale per i Barberini. Altri disegni (Milano, Castello Sforzesco), pubblicati da E. HUBALA, in «Zeitschr. f. Kunstg.», XXV (1962), p. 125, dimostrano che questo primo progetto si basava su una pianta circolare (non a croce greca). Il cambiamento verso un progetto cruciforme sembra datare da prima del luglio 1635.

[22] K. NOEHLES, *op. cit.*, ha però dimostrato che il completamento della chiesa si trascinò fino al 1669.

[23] Gli intercolunni adiacenti all'incrocio sull'asse longitudinale sono sufficientemente ampi per contenere delle porte con balconate al di sopra. Gli intercolunni corrispondenti sull'asse trasversale contengono solo nicchie.

[24] L'influenza di Michelangelo fu messa in evidenza da HUBALA, *op. cit.*

[25] Cfr. ad es. i progetti di Michelangelo per la facciata di San Lorenzo, Firenze.

[26] La pianta dimostra che tutto il fronte può essere paragonato a una delle absidi appiattita e rovesciata. La posizione e il motivo delle colonne corrisponde, ma mentre il muro rientra all'interno, all'esterno sembra sporgere in fuori.

[27] San Carlo alle Quattro Fontane, incominciata nello stesso anno, rimase per lungo tempo senza facciata; cfr. p. 174.

[28] O. POLLAK, in «Kunstchronik», XXIII (1912), p. 565.

[29] Nell'interno il Cortona fu soprattutto responsabile dell'ammodernamento della vecchia cupola. Vi sono buone ragioni per credere che non fosse finita nel 1657, data dell'iscrizione della consacrazione (cfr. BRAUER e WITTKOWER, p. 112, nota 3). La cupola mostra ancora una volta la combinazione di costoloni e cassettoni, ma i cassettoni sono di forma classica e non cortonesca. Poiché il Cortona fu assente da Roma nel 1658, non è affatto improbabile che il lavoro fosse lasciato in mano al giovane Carlo Fontana, il quale, proprio in quel periodo, incominciò anche ad aiutare il Bernini. È quindi possibile che il disegno del Cortona sia stato reso piú classico sotto l'influenza del Bernini.

[30] La figura 17, ridisegnata da un disegno preparatorio del Cortona alla Biblioteca Vaticana, mostra una strada che fiancheggia la chiesa a destra e un'altra che fa angolo con la chiesa a sinistra. La linea punteggiata indica quello che dovette essere demolito per creare la piazzetta.

[31] L'ala ad angolo retto dalla parte destra è una finta struttura.

[32] Anche il portico è un segno che colpisce quando ci si avvicina dalla Via di Parione Pace.

[33] BRAUER e WITTKOWER, p. 74.

[34] In pratica, il Cortona si permise notevole libertà. La colonna non è «esattamente» dorica, né il cornicione è «esattamente» ionico.

[35] La rottura ad angolo retto di una modanatura omogenea è essenzialmente un motivo borrominiano. Si presenta per la prima volta nella facciata sul giardino del Palazzo Barberini.

Per una interpretazione alquanto diversa della facciata di Santa Maria della Pace, cfr. H. SEDLMAYR, *Epochen und Werke*, Wien-München 1960, II, p. 66.

[36] N. FABBRINI, *Vita del Cav. Pietro da Cortona*, Cortona 1896, p. 118; L. CAVAZZI, *La Diacona di Santa Maria in Via Lata*, Roma 1908, pp. 130 sgg.

[37] Ho già detto che Borromini usò il motivo piú di una volta (cap. 9, nota 31) e che il Cortona forse fu incitato da lui. Ho anche osservato che l'architettura ellenistica del Medio Oriente era nota nel secolo XVII (cap. 9, nota 15).

[38] La cupola del Cortona fu iniziata nel 1668 ma finita dopo la sua morte, come testimonia Luca Berrettini (cfr. nota 15). Ciò probabilmente spiega alcuni particolari cortoniani alquanto aridi che indussero qualche studioso a negare assolutamente che il Cortona fosse l'autore di questo progetto. Non c'è ragione di dubitare che il Cortona facesse anche i disegni per la decorazione interna della chiesa. Per altri dati su San Carlo al Corso, cfr. cap. 12, nota 23.

[39] La Cappella Gavotti, con motivi vigorosi compressi entro piccolo spazio e riccamente decorata con sculture di Raggi, Ferrata e Cosimo Fancelli, è l'ultimo capolavoro del Cortona. Ma non visse fino a vederla finita: la terminò Ciro Ferri dopo la sua morte. L'altare classicheggiante di San Francesco Saverio fu completato solo nel 1678.

Su Ciro Ferri disegnatore di decorazioni scultoree e architettoniche, cfr. K. NOEHLES, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, 1961, p. 429. Anche H. W. KRUFT, in «Burl. Mag.», CXII (1970), pp. 692 sgg.

[40] BOTTARI, I, pp. 418, 419.

[41] I problemi che presentano questi disegni sono assai complessi. Il principale disegno del Cortona sembra sia quello Uffizi 2231. K. Janet Hoffman in una tesi inedita (Università di New York, 1941) cercò di stabilire quali disegni erano autentici e la sequenza cronologica.

[42] Eretta nel 1660 e abbattuta nell'Ottocento. V. LUGARI, *La Via della Pedacchia e la casa di Pietro da Cortona*, Roma 1885, contiene alcune illustrazioni.

[43] K. NOEHLES, *Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi*, in «Zeitschr. f. Kunstg.», XXIV (1961), p. 40; cfr. anche P. PORTOGHESI, in «Quaderni», nn. 31-48 (1961), p. 249.

[44] CHANTELOU, a cura di Lalanne, p. 257; BOTTARI, II, pp. 51 sgg. (lettera di Ciro Ferri a Lorenzo Magalotti, 17 febbraio 1666).

[45] G. GIOVANNONI, *Il restauro architettonico di Palazzo Pitti nei disegni di Pietro da Cortona*, in «Rassegna d'arte», XX (1920), p. 290; E. VODOZ, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz», VI (1941), n . 3-4, p. 50.

[46] Cfr. nota 14. Il disegno originale del Cortona è in un volume già appartenente a John Talman, comperato prima della guerra dal Victoria and Albert Museum.

[47] Illustrato in A. E. BRINCKMANN, *Theatrum Novum Pedemontii*, Düsseldorf 1931; cfr. anche L. HOCTIN, in «L'oeil», n. 97 (1963), p. 70.

[48] BRAUER e WITTKOWER, p. 148.

[49] BOTTARI, I, p. 419

[50] Questa era, tra gli altri, l'opinione di Luca Berrettini, esposta nella lettera citata alla nota 15.

[51] Datata, probabilmente a ragione, c. 1616 dal BRIGANTI, *op. cit.*, p. 153, che scoprí questi affreschi. Per un'opera giovanile, forse dello stesso periodo, cfr. E. SCHLEIER, in «Burl. Mag.», CXII (1970), pp. 752 sgg.

[52] J. HESS, *Tassi, Bonzi e Cortona a Palazzo Mattei*, in «Commentari», V (1954), p. 303. Per le date esatte (documenti), cfr. K. NOEHLES, in «Kunstchronik», XVI (1963), p. 99, e G. PANOFSKY-SOERGEL, in «Röm. Jahrb. f. Kunstg.», XI (1967-68), pp. 142 sgg.

Hess attribuisce l'organizzazione della decorazione del soffitto, al Bonzi, mentre il Noehles crede che ne sia stato responsabile piú il Cortona che il Bonzi.

[53] Luca Berrettini riferisce che il Cortona disegnò tutti i rilievi della Colonna Traiana almeno tre volte. Uno di questi disegni è conservato al Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma (*Mostra di Pietro da Cortona* cit., tav. 51); altri sono in un album del Cortona al R. Ontario Museum, Toronto, cfr. G. BRETT, in «Bulletin R. Ontario Museum», dicembre 1957, n. 26, p. 5. Secondo le fonti, il Cortona aveva un particolare interesse per le incisioni di Polidoro da Caravaggio e riflessi dell'opera di questi sono evidenti nel Cortona tardo.

[54] Per la protezione accordata al Cortona dai Sacchetti e dai Barberini, cfr. i documenti pubblicati da I. LAVIN (con M. ARONBERG LAVIN), in «Burl. Mag.», CXII (1970), pp. 446 sgg.

[55] La sua vita in PASSERI-HESS, p. 168. Un elenco dei suoi quadri in WATERHOUSE, p. 51, superato dallo studio di A. Sutherland Harris (cfr. bibl.).

[56] Per il contributo del Sacchi cfr. G. INCISA DELLA ROCCHETTA, in «L'arte», XXVII (1924), p. 60; H. POSSE, *Der römische Maler Andrea Sacchi*, Leipzig 1925, p. 27. Cfr. anche A. SUTHERLAND HARRIS e E. SCHAAR, *Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta*, Kunstmuseum, Düsseldorf 1967, p. 26.

[57] Altri dati sugli affreschi di Castel Fusano, nota prec. e POSSE, in «Jahrb. Preuss. Kunstslg.», XL, (1919), p. 153; BRIGANTI, *op. cit.*, p. 177.

[58] Prima del 1625; cfr. JANE COSTELLO, in «JWCI», XIII (1950), p. 244; *Mostra di Pietro da Cortona* cit., pp. 3, 25. Per la data, cfr. BRIGANTI, *op. cit.*, p. 164.

[59] Cortona copiò da Tiziano per il suo patrono, Marcello, Sacchetti. Sandrart (a cura di Pelitzer, p. 270) riferisce che egli stesso insieme al Cortona, Duquesnoy, Poussin e Claude studiarono i Baccanali di Tiziano, allora al Casino Ludovisi. Cfr. anche p. 180.

[60] La magistrale analisi del Posse del soffitto non è ancora stata superata («Jahrb. Preuss. Kunstslg.», XL, 1919), e, sebbene non si possa essere completamente d'accordo con lui su tutti i punti, il lettore dovrà rifarsi a quella per uno studio piú approfondito.

[61] L'unico noto disegno preparatorio per la sistemazione del soffitto (Monaco; POSSE, *op. cit.*, fig. 26) dimostra che il Cortona dapprima lo ideò con cornici nettamente delimitate per «quadri riportati» ancora vicini al soffitto Farnese.

Il grande bozzetto a olio alla Galleria Nazionale, Roma (E. LAVAGNINO, in «Boll. d'arte», XXIX [1935], p. 82) corrisponde cosí perfettamente all'esecuzione che deve essere una copia piú che uno studio preliminare.

[62] Questo vale già per il soffitto della Sistina di Michelangelo. Esempi caratteristici piú tardi: Sala del Consiglio di Castel Sant'Angelo, di Pierin del Vaga, e affreschi del Salviati nel grande salone del Palazzo Farnese :

[63] Descrizione dettagliata in H. TETIUS, *Aedes Barberinae*, Roma 1942. Per una illuminante revisione delle interpretazioni precedenti, cfr. W. VITZTHUM, in «Burl. Mag.», CIII (1961), p. 427, che io seguo. Per il significato allegorico a vari livelli che si leggeva in queste opere nel secolo XVII, cfr. J. MONTAGU, in «JWCI», XXXI (1968), pp. 334 sgg.

[64] Oltre agli affreschi del Gran Salone, Cortona a Palazzo Barberini decorò la cappella e due stanze del primo piano (1632-33). Allo stesso periodo appartiene anche l'inizio del suo lavoro per la Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella, affresco sul soffitto della sacrestia, 1633-34). Inoltre nel 1633 incominciò i grandi cartoni della vita di Costantino per le manifatture di arazzi dei Barberini, che egli diresse dal 1630 in poi (URBANO BARBERINI, in «Boll. d'arte», XXXV [1950], pp. 43, 145). Su questi arazzi cfr. ora D. DUBON, *Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of Art*, London 1964, e la recensione critica di W. VITZTHUM, in «Burl. Mag.», CVII (1965), pp. 262 sg.

[65] Per questo e il seguente cfr. H. GEISENHEIMER, *Pietro da Cortona e gli affreschi di Palazzo Pitti*, Firenze 1909. Anche D. R. COFFIN, in

«Record of the Art Museum Princeton University», XII (1954), p. 33; M. CAMPBELL e M. LASKIN JR, in «Burl. Mag.», CIII (1961), p. 423. Cfr. anche W. Vitzthum, «Burl. Mag.», CVII (1965), p. 522, e CAMPBELL, ibid., pp. 526 sgg.

[66] La prima stanza - Sala di Venere - fu eseguita nel 1641-42. Proseguí con la quarta stanza, la Sala di Giove (1643-45), poi con la terza, la Sala di Marte (1646), e finalmente con la seconda, la Sala di Apollo, che incominciò solo nel 1647, poco prima di tornare a Roma (per una diversa interpretazione dei documenti, cfr. BRIGANTI, *op. cit.*, p. 236, che ritiene che il Cortona incominciasse la Sala di Apollo nel 1642-43). Fu finita da Ciro Ferri nel 1659-60. Quest'ultimo fu completamente responsabile della Sala di Saturno, 1663-65, la cui decorazione è solo un debole riflesso di quella delle altre stanze.

[67] L'affresco della Sala di Marte, illustrato qui, è il piú elaborato della serie. Nel centro lo stemma dei Medici che fluttua nell'aria come un sontuoso trofeo; lungo i bordi le gesta vittoriose del principe che vengono ricompensate dalla Giustizia e dalla Pace.

[68] Secondo il Baldinucci (*Notizie de' professori*, Firenze 1846, IV, p. 428), l'allievo di Raffaello Curradi, Cosimo Silvestrini, eseguí gli stucchi della prima stanza e alcuni delle altre. D'altra parte, James Holderbaum trovò, negli Archivi di Stato, pagamenti agli stuccatori Battista Frisone, Santi Castellaccio (o Cartellaccio), e Gio. Maria Sorrisi. Quest'ultimo fu uno degli stuccatori che lavorò alla Villa Doria-Pamphili a Roma (cap. II, nota 24) - prova che il Cortona non trovò a Firenze gli specialisti di cui aveva bisogno.

[69] Cfr. A. BLUNT, *Art and Architecture in France 1500-1700*, Pelican History of Art, Harmondsworth 1953, pp. 161, 173, 206, 253.

[70] M. LENZI, in «Roma», V (1927), p. 495; L. GRASSI , in «Boll. d'arte», XLII (1957), p. 28.

Capitolo undicesimo

Il classicismo del barocco: Sacchi, Algardi e Duquesnoy

I capitoli precedenti sono stati dedicati ai tre grandi maestri del barocco. Artisti piú anziani, soprattutto il Guercino e il Lanfranco avevano decisamente contribuito negli anni venti all'impeto del barocco al quale il classicismo bolognese della seconda decade doveva cedere. Per quanto l'autorità di tutti questi maestri fosse enorme, non rimase assolutamente incontestata: le voci di moderazione, razionalismo e partigianeria verso la causa classica non rimasero soffocate a lungo. Negli anni trenta nuovi uomini formarono una potente falange. Essi sapevano combattere e perfino vincere le loro battaglie. I piú distinti artisti di questo gruppo sono il francese Poussin, il pittore romano Andrea Sacchi e due scultori, il bolognese Alessandro Algardi e il fiammingo François Duquesnoy. Ciò che essi difendevano non è una continuazione diretta del classicismo bolognese, ma una versione riveduta, influenzata fino a un certo punto dai grandi maestri e, nella pittura, da un nuovo rapporto con il colorismo veneziano, che era condiviso dai principali artisti barocchi, Lanfranco, Cortona e Bernini. Confrontato con il classicismo del primo barocco, il nuovo classicismo fu dapprima piuttosto impetuoso e pittoresco; ha una fisionomia sua propria ed è questo stile che a buon diritto può essere denominato «il classicismo del barocco».

ANDREA SACCHI (1599-1661).

Per lo sviluppo di Poussin e i principî ai quali egli credette, il lettore deve riferirsi alla magistrale trattazione[1] di Anthony Blunt. Il capo italiano del movimento fu Andrea Sacchi[2]. Allevato a Roma, egli fu istruito dall'Albani prima a Roma, piú tardi a Bologna; ma circa dal 1621 egli ritornò a Roma definitivamente. In confronto ai dinamici artisti del barocco un produttore lento, critico di se stesso, incline a teorizzare, egli era per temperamento ed educazione preparato ad abbracciare il vangelo classico. Tuttavia la sua prima grande pala d'altare, La Vergine e il Bambino appaiono a sant'Isidoro (dopo il 1622, Sant'Isidoro) è ancora molto legata a Lodovico Carracci. Probabilmente, meno di tre anni dopo egli dipinse il San Gregorio e il miracolo del Corporale (1625-27, Pinacoteca Vaticana) che rivela un grande maestro ormai maturo. Con i suoi colori ricchi e caldi usati in chiave leggera e l'esecuzione splendida e libera, quest'opera può essere considerata come il primo capolavoro del nuovo stile. La storia, presa da Paolo Diacono, illustra come il panno con cui il calice è stato pulito viene forato con una spada dal papa e incominci a sanguinare. Il forestiero che aveva dubitato di questa magica proprietà cade in ginocchio, stupito e convinto. I suoi due compagni ripetono la sua meraviglia, ma il papa e i diaconi rimangono imperturbabili. Sacchi aveva imparato la lezione dalla Messa di Bolsena di Raffaello e rappresentò la storia in termini psicologici simili: la calma di chi è saldo nella sua fede è messa in contrasto con l'agitazione dei non iniziati. Un minimo di figure, sei in tutto, invita a una analisi dettagliata e rafforza l'effetto del dramma silenzioso. L'organizzazione della tela con il suo triangolo prominente di tre figure è essenzialmente classica. Ma non c'è un asse centrale e la croce delle diagonali spaziali unisce il disegno a tendenze com-

positive progressiste. Inoltre lo stretto raggruppamento di figure massicce e la spinta insistita esercitata da quelle di schiena nel quadro appartengono al repertorio barocco. Il San Gregorio è esattamente contemporaneo agli affreschi di Santa Bibiana del Cortona ed è evidente che in questo momento l'antagonismo fra i due artisti, per quanto già latente, non è ancora scoppiato, anzi, entrambe le opere rivelano analoghe intense qualità e formano chiaramente un fronte comune se messe a confronto con opere dei piú vecchi bolognesi o dei caravaggisti.

Abbiamo visto che poco dopo il San Gregorio il Sacchi lavorò con e sotto il Cortona a Castel Fusano (1627-29). A quel tempo le differenze ideologiche e artistiche devono aver incominciato a venire in conflitto. Alcuni anni dopo il Sacchi era andato molto lontano dalla posizione del San Gregorio, come è provato dalla sua opera piú nota, La visione di san Romualdo[3] (Pinacoteca Vaticana). Qui, all'ombra di un magnifico albero il santo racconta ai confratelli il suo sogno riguardo alla scala che porta al cielo su cui i membri dell'ordine defunti salgono in Paradiso. La scelta e la rappresentazione del soggetto sono caratteristiche del Sacchi: invece di usare il retorico linguaggio barocco, egli crea un dramma reale in termini di intensa introspezione nelle facce e negli atteggiamenti; e il morbido tono dorato veneziano che permea questa sinfonia in bianco è in perfetta armonia con la mentalità pensosa e profondamente seria dei monaci in ascolto. Nella gamma del Sacchi, il San Gregorio è in confronto «rumoroso» e incisivo coloristicamente compositivamente e psicologicamente. La compattezza barocca delle figure è stata ora considerevolmente ridotta; inoltre sono state spostate dal piano del quadro e stanno di fronte allo spettatore. Tutta la sua opera posteriore è dipinta in una analoga chiave bassa e con la medesima attenzione alla penetrazione psicologi-

ca e concentrazione sui puri elementi essenziali. Negli anni quaranta egli fece un passo oltre il San Romualdo. L'opera principale di questo periodo, le otto tele che illustrano la Vita del Battista, dipinte per la lanterna di San Giovanni in Fonte (1641-49)[4], mostra che egli voleva spogliare il proprio stile anche del minimo fronzolo. Studiando Raffaello, egli raggiunse un grado di semplicità classica che è esattamente la contropartita italiana allo sviluppo del Poussin di quegli anni[5].

Le strade del Sacchi e del Cortona si separano veramente durante il lavoro nel Palazzo Barberini. Come protetto del cardinale Antonio Barberini, al Sacchi fu dato il compito di dipingere sul soffitto di una stanza, la Divina Sapienza (1629-33)[6], che illustra il testo apocrifo della Saggezza di Salomone (6:22): «Se pertanto voi vi dilettate con troni e scettri, o re dei popoli, onorate la sapienza affinché possiate regnare in eterno». Probabilmente finita nell'anno in cui il Cortona iniziò la sua Divina Provvidenza, le due opere, con i loro impliciti riferimenti allegorici al papa Barberini, si completano l'una con l'altra per quanto concerne il tema. Ma come diversamente dal Cortona il Sacchi affronta il suo compito! La Divina Saggezza seduta in trono sopra il mondo è circondata da undici personificazioni femminili che simbolizzano i suoi attributi secondo il testo. Sacchi rappresentò la scena con il minor numero di figure in pose tranquille, esse dànno l'idea del loro ruolo sublime piú con la presenza che con le azioni. Il Parnaso di Raffaello fu il modello che egli tentò di emulare. Rinunciò all'illusionismo e dipinse le scene come se fossero un «quadro riportato», un dipinto da cavalletto. Ma non ritornò alla posizione del classicismo bolognese, perché l'affresco non ha cornice e l'intero soffitto è il suo scenario. Per quanto le affinità col Domenichino non possano essere trascurate, l'esecuzione leggera e libera è molto piú vicina al Lanfranco.

La controversia fra il Sacchi e il Cortona.

Le interpretazioni ampiamente diverse date dal Cortona e dal Sacchi di grandi affreschi allegorici riflettono, naturalmente, differenze di principî e di convinzioni, che venivano espresse durante le discussioni all'Accademia di San Luca in questi anni[7]. La controversia si centrava sul vecchio problema, se per illustrare un tema storico si dovevano usare poche o molte figure. I partigiani della teoria dell'arte classica avevano buone ragioni per difendere le composizioni con poche figure. Secondo questa teoria, la storia in un quadro dovrebbe essere rappresentata in termini di espressione, gesto e movimento. Questi sono i mezzi a disposizione del pittore per esprimere le «idee nella mente dell'uomo» – che Leonardo riteneva la principale sollecitudine del buon pittore. È solo in composizioni con poche figure (Alberti ne ammette nove o dieci) che a ogni figura può essere assegnata una parte distinta in virtú della sua espressione, gesto e movimento e può cosí apportare un elemento caratteristico al tutto. In una composizione sovraffollata, le singole figure sono evidentemente prive di individualità e di significato particolare.

Vi era un altro aspetto a sostegno di queste conclusioni. Poiché i pittori prendevano a prestito i loro termini di riferimento dalla poesia (stimolati dalla «ut pictura poesis» di Orazio)[8], essi asserivano che un quadro deve essere letto come un poema o una tragedia, dove non solo ogni persona ha la sua funzione chiaramente circoscritta, ma dove anche le unità aristoteliche sono pertinenti.

Pietro da Cortona accettava in pieno la tradizionale supposizione che i concetti noti della teoria poetica si applicano alla pittura. Ma egli difendeva le pitture con molte figure, allontanandosi cosí dalla teoria classica. Egli paragonava la struttura di intrecci dipinti a quella

dell'epica. Come un poema epico, un dipinto deve avere un tema principale e molti episodi. Questi sono essenziali, egli sosteneva, per dare al quadro magnificenza, per collegare i gruppi e per facilitare la divisione in zone obbligate di luce e ombra. Gli episodi in pittura possono essere confrontati con il coro nella tragedia antica e, come il coro, devono essere subordinati al tema principale. Sacchi, invece, insisteva inequivocabilmente che la pittura deve gareggiare con la tragedia: meno sono le figure meglio è; semplicità e unità sono fondamentali[9]. È chiaro ora che entrambi i maestri resero esplicita nella loro opera la posizione teorica che difendevano.

Se noi qui possiamo seguire la formazione o piuttosto il consolidamento di due campi opposti, è anche evidente che il Cortona non si sognò mai di gettare a mare l'intera struttura intellettuale della teoria d'arte classica. Come Bernini, egli ne sottoscrisse i principî base, ma li modificò in una direzione particolare. D'altra parte, il circolo intorno a Poussin, Sacchi, Algardi e Duquesnoy era un partito forte, che non avrebbe mai rinunciato alle sue convinzioni. Il suo razionalismo francese e la sua disciplina portarono Poussin persino piú avanti del Sacchi; già alla fine degli anni venti egli tentò di emulare l'antica tragedia riducendo il Massacro degli innocenti (Chantilly) a un unico gruppo drammatico. Di quanto si fosse irrigidita la posizione teorica si può giudicare confrontando il Massacro del Poussin con quello del Reni del 1611.

Sacchi stesso chiarí ulteriormente il suo punto di vista teorico nel colloquio tenuto in studio intorno a questo periodo con il suo allievo Francesco Lauri (1610-35)[10], e piú tardi in una lettera scritta il 28 ottobre 1651 al suo maestro Francesco Albani[11]. Nel primo documento egli ribadiva il repertorio base della teoria classica concentrandosi sul decoro e la resa degli «affetti»[12], gesti ed espressioni. Egli perorava la causa del

movimento naturale e si volgeva contro l'oscurantismo prodotto dai ricami retorici e ogni tipo di eccesso, come l'esagerazione nei drappeggi. Nella lettera all'Albani, in cui si occupa di problemi analoghi, egli lamenta, con parole estremamente aspre, che si trascurino la proprietà e le convenienze, il che ha provocato la decadenza dell'arte della pittura. Albani, nella sua risposta, tocca un tasto nuovo, deridendo la scelta di scene da taverna e simili soggetti bassi, per la qual cosa egli dà la responsabilità agli artisti nordici. Contro la degradazione degli alti principî, egli sostiene gli ideali di Raffaello, Michelangelo e Annibale Carracci[13].

I bersagli dell'Albani erano, ovviamente, i bamboccianti. La controversia del Sacchi con il Cortona, invece, era al livello dell'«alta arte». Si parlano tra uguali e le differenze si dirimono nell'elevata atmosfera dell'Accademia. La spaccatura teorica, però, e le sue pratiche conseguenze sono abbastanza chiare. Ciò, comunque, non impedí al Cortona di frequentare il circolo di artisti che erano contrari alle sue opinioni. Non ci stupiamo di trovare che il Cortona, nel *Trattato*[14] da lui pubblicato insieme al gesuita Ottonelli nel 1652, sostiene gli ideali tradizionali di proprietà e decoro e insiste pure sulla funzione morale dell'arte. Ma a fianco a ciò appare il concetto dell'arte come pura forma senza una *raison d'être* estranea. Cosí l'antitesi barocca *docere-delectare*[15] fa il suo ingresso nella storia dell'arte e il principio edonistico che piacere sia lo scopo della pittura acquista pieno diritto. In ottemperanza a ciò, l'arte del Cortona ha una sensualità esplicita, mentre il Sacchi, classicista, e moralista come Poussin, si trattiene sempre piú dall'appellarsi ai sensi.

Non c'è dubbio che il Sacchi e la sua cerchia vinsero la battaglia. Non solo egli e i suoi colleghi perseguirono inesorabilmente lo scopo di purificare la loro arte da reminiscenze barocche, ma estesero il loro influsso ad

allievi del Cortona come Francesco Romanelli e Giacinto Gimignani (1611-1681), e resero possibile che tra il 1640 e il 1650 a Roma predominassero pittori arcaicizzanti come il Sassoferrato (1609-85) e Giovanni Domenico Cerrini (1609-81). Perfino i grandi maestri del barocco furono toccati dalle loro idee e Bernini stesso, dopo la fallita fase classicheggiante degli anni trenta trovò un nuovo modo di affrontare il problema da vecchio. L'ondata classica si sollevò ben oltre i confini della capitale artistica e minacciò di soffocare un libero sviluppo in centri artistici vigorosi come Bologna. Inoltre il punto di vista classico ricevette un sostegno letterario, non dogmaticamente forse, dal pittore e biografo di artisti Giovanni Battista Passeri, amico dell'Algardi e del Sacchi, e in maniera piú determinante da Giovan Pietro Bellori (1615-96) il dotto studioso di antichità, intimo di Poussin e Duquesnoy e il portavoce e il promotore universalmente acclamato della causa classica.

Anche se è esatto che monsignor Agucchi anticipò le idee del Bellori, le vecchie battaglie si combattevano su fronti nuovi. Mentre Agucchi si era volto contro il naturalismo del Caravaggio e i pittori «di maniera», Sacchi, Bellori e gli altri sostennero la teoria classico-idealistica contro i maestri barocchi e i bamboccianti, i pittori del genere piú basso. Alla luce di questo fatto possiamo ancora una volta confermare che il «classicismo barocco» data dall'inizio degli anni trenta. Prima di quell'epoca non avvenne alcuna seria collisione. Fu solo dal XVII secolo in avanti che esistettero dei veri dissenzienti e, pertanto, il classicismo dovette difendere le proprie posizioni. Mentre all'inizio del secolo c'era un alto grado di elasticità teorica, l'atteggiamento dei difensori del classicismo dovette diventare, e divenne, meno trattabile dopo il 1630; e via via che il secolo avanzava la frattura fra i campi opposti si allargò, finché, nella scia del Poussin, l'Accademia francese trasformò la fede classi-

ca in una dottrina pedante. Gli italiani si dimostrarono piú docili. La posizione del Sacchi fu ripresa dal suo allievo Carlo Maratti che trasmise il vangelo classico fino al XVIII secolo e infine al Mengs e al Winckelmann, il vero padre del neoclassicismo e appassionato nemico di tutto ciò che era barocco. Pietro da Cortona, d'altra parte, deve essere considerato come l'antenato della tendenza edonistica che portò, attraverso Luca Giordano, ai maestri del rococò francese e italiano[16].

ALESSANDRO ALGARDI (1595-1654)[17].

Nessuno scultore del XVII secolo regge il confronto con il Bernini. In verità, nel secondo quarto del secolo esistevano a Roma, a parte il suo studio, solo due studi indipendenti di una certa importanza: quello dell'Algardi e quello del Duquesnoy. Quest'ultimo era un carattere solitario; a eccezione della statua di Sant'Andrea in San Pietro, egli non ebbe mai una commissione importante, non ebbe mai un allievo devoto e il suo influsso notevole fu esercitato mediante le qualità oggettive del suo lavoro piuttosto che grazie al fascino della sua personalità[18]. Il caso dell'Algardi è diverso. Per un breve periodo il suo studio ebbe una certa somiglianza con quello del Bernini. Durante gli ultimi quindici anni della sua vita egli dovette far fronte a numerose e grosse ordinazioni; e, dopo quella del Bernini, la sua reputazione come scultore non ebbe eguali tra il 1635 circa e la sua morte nel 1654. All'inizio del pontificato di Innocenzo X (1644 sgg.), in un periodo in cui il piú grande tra i due era temporaneamente caduto in disgrazia, egli prese perfino il posto del Bernini.

Algardi, proveniente da Bologna, dove aveva frequentato l'Accademia dell'anziano Lodovico Carracci e studiato scultura con il mediocre Giulio Cesare Con-

venti (1577-1640), giunse a Roma nel 1625 dopo una permanenza di qualche anno a Mantova. Egli arrivò con una raccomandazione del duca di Mantova al cardinale Ludovico Ludovisi, anch'egli bolognese e possessore di una celebre collezione di sculture antiche[19], e instaurò contatti con i compatrioti bolognesi, soprattutto con il Domenichino. Il cardinale Ludovisi gli affidò il restauro di antiche statue[20], mentre il Domenichino trattò per lui la prima commissione romana di una certa importanza: le statue di Maria Maddalena e di San Giovanni Evangelista per la Cappella Bandini in San Silvestro al Quirinale (c. 1628). Questi dati indicano le componenti del suo stile, che deriva dal realismo temperato di classicismo dell'Accademia Carracci, dallo studio intenso delle, e il continuo lavoro sulle, statue antiche, e il suo sodalizio con uomini come il Domenichino, il fedele sostenitore del disegno classico. Come c'era da aspettarsi, per il resto della vita l'Algardi appartenne alla cerchia di artisti piú giovani con inclinazioni classiche; e Poussin, Duquesnoy e Sacchi furono fra i suoi amici.

Tuttavia, nonostante la differenza di talento e di temperamento, di educazione e di principî artistici, l'Algardi fu immediatamente affascinato dal Bernini: ne è testimonianza la sua figura di Maria Maddalena, il cui stile è a mezza strada fra il soggettivismo della Bibiana del Bernini e il classicismo della Susanna del Duquesnoy. In effetti l'Algardi rimase fino a un certo punto dipendente dal suo grande rivale. Questo è evidente anche nei suoi primi busti ritratto, quello del cardinale Giovanni Garzia Millini (morto nel 1629) in Santa Maria del Popolo è impensabile senza il Bellarmino del Bernini, mentre quello di monsignor Odoardo Santarelli in Santa Maria Maggiore, probabilmente tra le prime opere dell'Algardi in questo campo, segue da vicino il Montoya del Bernini.

Ciononostante la ritrattistica dell'Algardi e del Bernini sono notevolmente diverse. Un confronto fra lo Scipione Borghese del Bernini del 1632 e il cardinale Laudivio Zacchia dell'Algardi, forse precedente (Staatliche Museen, Berlino)[21] lo dimostra molto chiaramente. A differenza del Bernini che sceglie un momento transitorio, l'Algardi rappresenta il suo modello con la bocca chiusa, in uno stato di permanenza e tranquilla esistenza. Scipione Borghese sembra parlare con noi, mentre il cardinale dell'Algardi rimane statico, immobile per sempre. Anche la piú meticolosa attenzione ai dettagli, fino alle rughe e i bitorzoli, e il modo abilissimo di trattare la pelle, i capelli e la pelliccia, non serve a dare a questi ritratti la vitalità dinamica di quelli del Bernini. In confronto al Bernini, che non perde mai di vista l'insieme a cui ogni parte è subordinata, i busti dell'Algardi sembrano degli aggregati di un infinito numero di accurate osservazioni fatte davanti al modello. Tutte le forme e i contorni sono netti e precisi e conservano la propria individualità; questo è un aspetto determinante del «classicismo realistico» dell'Algardi. Ma per solidità e serietà i suoi ritratti sono ineguagliabili. Il solo volume di uno qualunque dei suoi primi busti rende il modello fisiologicamente vicino a noi, e in questa importanza consiste la comunità spirituale del barocco non solo col Bernini, ma anche col Cortona e col primo Sacchi[22].

Il genio dell'Algardi per la sobria rappresentazione di carattere è sempre stato ammirato. Il numero dei busti ritratto di sua mano è considerevole e sembra che molti di essi siano stati fatti durante i primi anni a Roma. In ogni caso, sembrerebbe che già nel corso degli anni trenta l'Algardi abbia incominciato ad allontanarsi dal suo intenso realismo. Abbandonando il modo caldo e vivo di trattare la superficie e la sottile differenziazione della materia, egli sostituí la freschezza dei suoi primi lavori con un nobile distacco nei suoi ultimi busti. Uno dei piú

bei busti di quel periodo, il distinto principe Pamphili (dopo il 1644, Roma, Palazzo Doria), esibisce questo classicismo alla perfezione[23]. Cosí, non diversamente dal Sacchi, l'Algardi si avvia verso un piú determinato classicismo.

Nel 1629 la reputazione dell'Algardi non era ancora sufficientemente affermata perché egli fosse preso in considerazione per una delle quattro statue monumentali sotto la cupola di San Pietro. Era nel suo quarantesimo anno di età quando gli toccò la prima grande commissione, la tomba di Leone XI; e non prima del 1640 gli fu offerto un compito monumentale: la statua di grandezza superiore al naturale di San Filippo Neri in Santa Maria in Vallicella, in cui egli seguí da vicino l'esempio dato da Guido Reni nella stessa chiesa. Poi, sotto Innocenzo X, le commissioni giunsero in rapida successione[24]. Fra il 1649 ed il 1650 egli eseguí la statua commemorativa di Innocenzo X in bronzo come pendant della precedente statua di Urbano VIII del Bernini (Palazzo dei Conservatori). Ancora una volta l'Algardi rimase impressionato dal Bernini; ma invece di sopprimere caratteri particolareggiati come aveva fatto il Bernini, il suo papa fu rappresentato con minutissima cura ed è, invero, un grande capolavoro della ritrattistica. L'Algardi non accettò la ieratica frontalità dell'Urbano del Bernini; egli volse la statua in un atteggiamento piú benevolo verso sinistra; egli smorzò considerevolmente la grande diagonale della cappa papale e trasformò un gesto energico e imperioso in un movimento di freno e di arresto. Egli indebolí la potenza del braccio benedicente con le pieghe lineari e decorative del mantello, mentre il Bernini sottolineava il gesto della benedizione spingendo il braccio in avanti nello spazio dello spettatore.

L'esecuzione della tomba di Leone XI che si protrasse per molti anni[25], andò di pari passo con quella

della tomba di Urbano VIII del Bernini. Ma l'Algardi, avendo iniziato sei anni dopo il Bernini deve avere conosciuto il disegno del Bernini. La tomba di Leone è, infatti, la prima tomba papale che deriva da quella di Urbano VIII. Tutti i tratti caratteristici salienti ricorrono: la disposizione a piramide di tre figure, il papa benedicente sopra il sarcofago e le allegorie in piedi lí vicino in una zona davanti alla figura del papa. Algardi dovette fare il progetto tenendo conto di una posizione infelice in uno degli stretti passaggi della navata sinistra di San Pietro. Legato da restrizioni spaziali, egli ridusse le parti strutturali al minimo. Allo stesso tempo, l'assoluta preponderanza delle figure si adattava alle sue tendenze stilistiche classicheggianti. Algardi aggiunse anche un rilievo narrativo[26], per cui non c'era posto nel dinamico disegno della tomba di Urbano. Ma durante la sua fase classica il Bernini applicò un rilievo sul sarcofago del monumento della contessa Matilde in San Pietro (iniziato nel 1633), e un po' piú tardi sulle tombe della Cappella Raimondi in San Pietro in Montorio[27], Algardi fece uso di questo espediente, e il suo debito al monumento di Matilde è confermato dal fatto che egli inserí il rilievo narrativo biografico in una analoga forma trapezoidale.

Se gli elementi compositivi della tomba di Leone XI erano quindi derivati dal Bernini, Algardi se ne allontanò molto decisamente per altri aspetti. La tomba è costituita interamente di marmo bianco di Carrara. Algardi evitò l'uso del colore con lo stesso impegno con cui il Bernini l'accettò. Invece di una calda rappresentazione della pelle e di un luminoso splendore della superficie, come si trovano nella tomba di Urbano, i marmi lavorati uniformemente dall'Algardi hanno una superficie fredda, neutra, che è particolarmente evidente nella testa dell'allegoria della Fortezza. Invece del momento transitorio rappresentato nelle allegorie

del Bernini, troviamo una condizione permanente in quelle dell'Algardi. In effetti, Algardi riafferma le sue convinzioni classiche in tutto e per tutto, ma mi guardo bene dal dichiarare che il risultato sia un'opera veramente classica. Essa è tanto, o anche piú, distante dal classicismo del Canova, quanto i quadri del Sacchi lo sono da quelli del Mengs. All'ombra dello strapotente genio del Bernini, Algardi non tentò neppure mai di seguire completamente il Sacchi. La sua tomba di Leone XI è un vero monumento di classicismo barocco.

In contrasto con questa tomba papale, Algardi creò un nuovo genere barocco nella sua massima opera, il rilievo che rappresenta l'Incontro di Leone I e Attila (1646-53, San Pietro)[28]. L'evento storico dell'anno 452 d. C. fu sempre considerato come un simbolo della miracolosa salvezza della Chiesa dal pericolo incombente ed era solo giusto dare a questa scena l'onore di un posto in San Pietro. L'interpretazione dell'avvenimento data dall'Algardi, che deve molto all'esempio di Raffaello, è semplice e convincente. Come nell'affresco di Raffaello, solo il papa e il re scorgono la miracolosa apparizione degli apostoli; i seguaci da entrambe le parti ne sono ancora inconsapevoli. La divisione in tre parti mantenuta rigorosamente, la metà sinistra, la metà destra e la zona superiore, risulta dalla storia, i cui protagonisti dominano la scena. Una volta superate le tradizionali riserve verso questo rilievo non si può non ammirarne la logica compositiva e la chiarezza psicologica. La dimensione insolita, di oltre sette metri d'altezza, ha spesso indotto a credere erroneamente che anche il suo stile non abbia precedenti; ma in effetti la storia del rilievo illusionista risale ai primi giorni del Rinascimento, a Donatello e a Ghiberti. In contrasto, però, con il «rilievo stiacciato» del Rinascimento, Algardi rinunciò a creare un coerente spazio ottico e usò soprattutto gradazioni nella proiezione delle figure per produrre l'illusione di profondità. Piú il rilie-

vo diventa piatto, piú le figure sembrano recedere in distanza, mentre piú sono stagliate piú sono vicine a noi. Le figure nello strato piú avanzato del rilievo sono completamente tridimensionali e fungono da transizione fra lo spazio artistico e quello reale; il problema di organizzazione spaziale si trasforma cosí in uno di valore psicologico e di partecipazione emotiva.

Dopo che Algardi ebbe creato questo prototipo, simili rilievi furono preferiti ai dipinti, ogni volta che le circostanze lo permettevano. Questo fu probabilmente dovuto al fatto che un rilievo è una specie a mezza via, per cosí dire, fra l'illusione pittorica e la realtà, perché i corpi hanno un vero volume, c'è una vera profondità e c'è una graduale transizione fra lo spazio dello spettatore e quello del rilievo. In modo piú effettivo che la pittura illusionista il rilievo pittorico soddisfaceva il desiderio barocco di cancellare la linea di confine fra vita e arte, spettatore e figura. Solo periodi che chiedono l'autonomia dell'opera d'arte protesteranno contro figure come l'Attila, che sembra saltar fuori dal rilievo nel nostro spazio; per la gente dell'età barocca era precisamente questo il motivo che consentiva loro di partecipare in pieno all'eccitazione di Attila in presenza del miracolo. Ma ora è importante rendersi conto perché fu l'Algardi e non il Bernini a realizzare il rilievo pittorico del barocco.

Nell'opera del Bernini i rilievi sono di relativamente scarsa importanza; sembra che non soddisfacessero il suo desiderio di interpenetrazione spaziale tra scultura e realtà. Un rilievo è, dopo tutto, incorniciato come un quadro e conseguentemente l'illusione che crea non può essere completa. Se ricordiamo il modo come Bernini tratta le masse plastiche che invadono lo spazio reale senza cornici delimitanti, l'Attila dell'Algardi appare in confronto temperato, controllato e relegato alla sfera dell'arte. Non sarebbe difficile dimostrare che questa

differenza fra il modo del Bernini e quello dell'Algardi non può essere spiegato con il caso o le richieste inerenti alle diverse commissioni. Mentre il Bernini cerca di eliminare proprio la differenza fra pittura, rilievo e scultura a tutto tondo, l'Algardi conserva meticolosamente il carattere essenziale di ciascuna specie.

La sua interpretazione di un gruppo a tutto tondo può meglio essere studiata nella sua Decapitazione di san Paolo (1641-47, Bologna, San Paolo)[29]. Le due figure del giustiziere e del santo sono collocate in un semicerchio di colonne dietro l'altar maggiore. Interamente isolata, ogni figura mostra un profilo ininterrotto e mantiene il carattere di blocco. Sarebbe stato contrario ai principî dell'Algardi diminuire la chiarezza di queste figure collocandole contro uno sfondo scultoreo o «pittoresco». Ciò è particolarmente rivelatore tenendo conto del fatto che egli era stimolato da impressioni pittoriche: fu il Martirio di san Longino del Sacchi a Castelgandolfo ad avere un influsso formativo sulle sue concezioni[30].

Il rilievo di Attila fu il piú importante lascito di Algardi alla posterità[31].

Mentre un'opera come la Decapitazione di san Paolo, con la sua gravità, semplicità e penetrazione psicologica degna del Sacchi, illustra in maniera eccellente di essersi schierata con la causa classica, il piú «ufficiale» rilievo dimostra che, messo di fronte a un compito veramente monumentale, egli era pronto al compromesso e a tentare una riconciliazione fra la tendenza guida dello stile grandioso del Bernini e la sobrietà di classicismo: fra l'arte impetuosa di un genio e i suoi piú limitati talenti.

FRANCOIS DUQUESNOY (1597-1643).

Duquesnoy fu probabilmente un artista piú grande dell'Algardi; in ogni caso egli era meno preparato a com-

promessi[32]. Nato a Bruxelles nel 1597, figlio dello scultore Jérôme Duquesnoy, egli venne a Roma nel 1618 e vi rimase fino a poco prima della sua immatura morte nel 1643[33]. Era cosí completamente acclimatato che neppure un occhio esercitato riuscirebbe a scoprire qualcosa di nordico nella sua arte. Presto Duquesnoy fu una figura di primo piano nella cerchia dei classicisti; dopo l'arrivo di Poussin a Roma condivise con lui la casa, e fu molto intimo del Sacchi. In breve giunse a far parte del gruppo di artisti che lavorarono per il corpus di Cassiano dal Pozzo di antichità classiche. Ma passarono dieci anni prima che egli divenisse una figura nota nella vita artistica di Roma. Fra il 1627 e il 1628 il Bernini lo occupò nella decorazione scultorea del Baldacchino[34]. Una volta affermata la sua reputazione, egli fu scelto per eseguire Sant'Andrea, una delle quattro statue giganti sotto la cupola di San Pietro. E nel 1629 egli ricevette l'ordinazione della sua opera piú famosa, la statua di Santa Susanna nel coro di Santa Maria di Loreto[35].

Per uno studio del Duquesnoy ci si dovrebbe prima di tutto accostare a questa celebre figura. Susanna in origine teneva la palma del martirio nella mano destra: con la sinistra essa fa un timido gesto verso l'altare, mentre il viso è rivolto verso la congregazione[36]. Bellori, un devoto ammiratore dell'arte del Duquesnoy, sosteneva che era impossibile ottenere, una piú perfetta sintesi dello studio della natura e dell'idea di antichità. Duquesnoy, egli riferisce, lavorò per anni con il modello, mentre aveva sempre in mente l'antica statua di Urania sul Campidoglio. La posizione e il cadere del drappeggio sono, veramente, simili a quelli di Urania e di altre simili figure antiche. Il contorno della statua è netto e senza interruzione e il «contrapposto» studiato è piú che mai convincente: la gamba sulla quale posa il peso del corpo, l'altra gamba, la linea inclinata delle spalle, il dolce movimento della testa – tutto ciò è magnificamente equili-

brato e sostenuto dal vestito e mantello che cadono. Le pieghe sono raccolte sul fianco destro lievemente sporgente, e fu precisamente il ponderato trattamento classico del drappeggio che suscitò il piú grande entusiasmo a quel tempo. Bellori considerava la Susanna il canone della moderna figura drappeggiata di santa. Questo giudizio era perfettamente giustificato, dato che non vi è alcuna altra opera nella storia della scultura, senza escludere le piú importanti statue del Bernini, che abbia avuto un effetto duraturo quanto la Susanna del Duquesnoy.

Un confronto fra la Susanna e la Bibiana del Bernini precedente di cinque anni, rende ancora piú ovvia la limpida e temperata semplicità della Susanna particolarmente se si considera che la Bibiana era ben conosciuta dal Duquesnoy e che neppure lui poteva dimenticarne completamente l'esistenza. Venendo dalla Susanna si trova che la posa della figura del Bernini è mal definita e che il mantello confonde piú che sottolineare la struttura del corpo. A differenza delle pieghe della Bibiana, che cadono secondo una sistemazione voluta, il mantello della Susanna segue rigorosamente le leggi della gravità; in contrasto con la caratterizzazione individualistica del vestito della Bibiana, la Susanna è mostrata nell'abbigliamento senza epoca dell'antichità classica. Duquesnoy si astenne da ogni indicazione di tempo e spazio; una semplice lastra, invece di una roccia con vegetazione, forma la base della statua. Non il destino individuale di una santa, ma lo stato obiettivo della santità egli desiderava ritrarre. Conseguentemente egli rappresentò la sua santa in uno stato di riposo mentale e fisico invece di scegliere un momento transitorio come aveva fatto il Bernini. Egli diede forma a una norma ideale con la stessa logica stringente con cui Bernini aveva caratterizzato un attimo fuggente e un movimento fluttuante. Nessuna luce gioca sulla superficie, le forme sono salde, chiare e invariabili e la minima devia-

zione da una simile oggettività è accuratamente evitata[37]. Il viso di Susanna è mostrato con la bocca chiusa e gli occhi che fissano lo spazio con i bulbi oculari vuoti delle statue romane; mentre invece il Bernini si preoccupava di incidere l'iride e la pupilla, il che dà allo sguardo una direzione e una espressione individuale. Dietro a queste due interpretazioni contrastanti di sante stanno due diversi metodi: quello barocco e quello classico, una concezione soggettiva opposta a una oggettiva, intensità dinamica opposta ad una disciplina razionale. La somiglianza tra lo sviluppo del Sacchi e del Duquesnoy è piú che pura coincidenza; entrambi voltano una pagina nuova nel 1629, uno con la Divina Sapienza, dopo aver lavorato sotto il Cortona a Castel Fusano, l'altro con la Susanna, dopo aver lavorato sotto Bernini in San Pietro.

Fin qui ho trattato la Susanna e la Bibiana come fondamentalmente antitetiche, ma questo non è tutto. Nessuno con un minimo di conoscenza della storia della scultura potrebbe non datare la Susanna nel XVII secolo. Le opere del Sacchi e dell'Algardi hanno mostrato che questo «classicismo barocco» rivela sintomi caratteristici del periodo. La testa della Susanna sprigiona una lirica e delicata dolcezza (Bellori la chiamò «un'aria dolce di grazia purissima») quale non si trova né nell'antichità classica né negli adorati modelli di Raffaello e della sua cerchia; ma noi troviamo lo stesso tipo di espressione in dipinti del periodo, come gli affreschi del Domenichino nel coro di Sant'Andrea della Valle quasi esattamente contemporanei; e viceversa, richiami della testa della Susanna sono frequenti nei quadri del Sacchi. Questa sensibilità essenzialmente secentesca e le piú forti sensazioni di estasi e visione non sono intrinsecamente diverse, ma solo quanto a gradazione. La fusione di classica purezza di forma con l'espressione della suscettibilità secentesca ebbe un immenso fascino sui contemporanei, fatto confermato dalle numerose repliche della

testa della Susanna[38]. Inoltre una linea diritta porta da qui alla graziosità spesso sentimentale del «rococò classicista»[39] di cui la Temperanza di Filippo della Valle, può servire da esempio. Non solo la testa della Susanna ha un sapore prettamente secentesco: il modo morbido e poroso di trattare la superficie, la pelle, i capelli e il vestito, che sembra impartire calda vita alla statua, – una vita che manca completamente nella maggior parte dei modelli antichi noti al XVII secolo – è tipico dello spirito del barocco. Infine, con la sottile relazione fra la statua, l'altare e la congregazione, Duquesnov allargò il rilievo spirituale della sua figura, oltre i limiti materiali. Cosí egli avanzò di alcuni passi lungo il sentiero che Bernini seguí fino alla fine.

Il caso della Susanna è seguito da vicino dal Sant'Andrea del Duquesnoy (1629-40)[40]. La posizione della figura e la caduta del drappeggio sono di una classicità quasi accademica, adattata da antiche statue di Giove. Un confronto con il Longino del Bernini illustra e sottolinea il profondo abisso che divide i due artisti. Ma perfino questa figura non è autosufficiente, perché sant'Andrea si volge con gesto supplichevole ed espressione devota verso la luce celeste che si spande dalla cupola, mentre l'ampio mantello gli conferisce massa e peso barocchi. Ma la superiorità di Duquesnoy sta nel modo di trattare opere di piú piccole dimensioni e questa statua monumentale manca della convincente unità che proprio in quegli anni egli riuscí a dare alla sua Santa Susanna. Il corpo statuario della figura contrasta con l'espressione emotiva della testa e il trasferimento del tipo di Giove eroico al santo cristiano è mal riuscito tanto quanto la diagonale barocca che passa attraverso le spalle e le braccia è misera e debole.

Durante i suoi primi anni romani Duquesnoy si era guadagnato la vita soprattutto con piccole sculture in bronzo e avorio, con reliquiari di legno e restaurando

marmi antichi. Né tra i suoi lavori successivi in marmo sono molti quelli di grandi dimensioni; né la tomba di Andrien Vryburch del 1629, né quella di Ferdinand van den Eynde del 1633-40, tutte e due in Santa Maria dell'Anima, né la tomba di Bernardo Guglielmi (San Lorenzo fuori le Mura)[41] in cui egli seguí molto da vicino il busto del Montoya di Bernini. Un infinito numero di piccoli rilievi e statuette in bronzo, avorio, cera e terracotta che rappresentano soggetti mitologici, bacchici e religiosi, continuarono a uscire dal suo studio fino alla fine della sua vita; e fu su questi piccoli lavori della massima perfezione che si basò soprattutto la sua reputazione. Artisti e collezionisti li valutavano molto e li consideravano pari a quelli antichi; e modelli originali e calchi di queste opere fecero parte dell'ordinario equipaggiamento degli studi degli artisti[42].

Lo speciale interesse del Duquesnoy si accentrò sulle rappresentazioni del putto. Egli vi diede realmente qualcosa dell'anima dei bambini e ne modellò i corpi cosí rotondi, morbidi e delicati che sembrano essere vivi e respirare; i delicati passaggi fra una forma e l'altra e la tenerezza della superficie non si può riprodurre, come non si può riprodurre lo «sfumato» della tavolozza del Correggio. Fu la concezione del «bambino» del Duquesnoy che divenne una proprietà generale europea e, consciamente o inconsciamente, la maggior parte delle rappresentazioni posteriori di infanti derivano da lui. Ma la rappresentazione del putto del Duquesnoy non era statica, e ciò è rillesso nelle differenze di opinione riguardo alle tombe di Vryburch e Van den Eynde. Alcuni critici ritenevano solo questa, altri solo quella, originale. La verità sembra essere che i putti di entrambi i monumenti sono interamente di mano del maestro; ma mentre il monumento di Vryburch, il piú antico dei due, mostra un tipo vicino al Tiziano, quelli del monumento di Van den Eynde sono evidentemente dipendenti da Rubens[43].

Anche se il Bellori e il Passeri non l'avessero detto, sarebbe impossibile non tener conto della cura con cui Duquesnoy studiò il Tiziano. Sappiamo dalle fonti che egli fu affascinato dal Baccanale di bambini del Tiziano, ora al Prado, a quel tempo nella collezione del cardinale Ludovisi; un fascino che egli condivise con il Poussin. I putti del monumento Vryburch obbediscono rigorosamente alle norme della bellezza italiane e mostrano una pelle trattata in modo relativamente sodo mentre quelli della tomba del Van den Eynde sono panciuti e hanno la morbida flessibilità dei bambini dei Rubens. Ci sono altre opere che testimoniano lo studio approfondito di Tiziano da parte del Duquesnoy, e io le daterei, analogamente al periodo veneziano del Poussin, agli anni prima o intorno al 1630[44]. D'altra parte le caratteristiche fiamminghe diventano piú rilevanti verso la fine della carriera di Duquesnoy, e l'esempio piú importante ne è il rilievo con putti che cantano sull'altare del Borromini della Cappella Filomarino nei Santi Apostoli, Napoli[45].

Pare che Duquesnoy ritornasse al suo nativo realismo fiammingo, che era rimasto latente sotto l'urto dell'esperienza italiana e lo impartí soprattutto ai putti, in altre parole, quando non era impegnato in lavori su vasta scala – e perciò era libero da limitazioni ideologiche della dottrina classica. Egli inaugurò cosí un tipo specifico di barocco, al cui influsso nemmeno il Bernini e la sua cerchia poterono sottrarsi[46].

[1] *Art and Architecture in France 1500-1700*, Pelican History of Art, Harmondsworth 1953, p. 182.

[2] La biografia del Sacchi di H. Posse (Leipzig 1925) e l'articolo di questi nel Thieme-Becker sono contributi di prim'ordine e non sono ancora stati superati, ma un'ampia monografia di A. Sutherland Harris è in corso di stampa. Per l'opera di Sacchi al Collegio Romano, cfr. ID., in «Burl. Mag.», CX (1968), pp. 249 599-

[3] A. Sutherland Harris («Burl. Mag.», CX [1968], pp. 489 sgg.) ha affacciato la probabilità che il San Romualdo fosse dipinto all'inizio degli anni trenta piuttosto che negli ultimi anni di quel decennio, come si riteneva in genere.

[4] POLLAK, *Kunsttätigkeit*, I, p. 141. WATERHOUSE, tavv. 10, 11; D. MAHON, in «GdBA», LX (1962), p. 65; A. SUTHERLAND HARRIS e E. SCHAAR, *Die Handaeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta*, Kunstmuseum, Düsseldorf 1967, pp. 45 sgg.

[5] La piú importante pala d'altare degli anni quaranta, La morte di Sant'Anna (San Carlo ai Catinari, 1649; cfr. WATERHOUSE, p. 91), dimostra che egli conservò la sua tavolozza ricca e calda, a differenza del Poussin.

[6] G. INCISA DELLA ROCCHETTA, in «L'arte», XXVII (1924), p. 65. Per i problemi connessi con la datazione e le piccole repliche, cfr. JANE COSTELLO, in «JWCI», XIII (1950), p. 242. Per il soggetto, cfr. PASSERI-HESS, p. 29; H. TETIUS, *Aedes Barberinae*, Roma 1642, p. 83; INCISA, *loc. cit.*; POSSE, *op. cit.*, p. 38; HASKELL, Patrons, p. 50. Per questo tipo di affresco allegorico Cfr. E. GOMBRICH, in «JWCI», XI (1948), p. 186. Per disegni relativi alla Divina Sapienza, op. cit., p. 29.

[7] M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca*, Roma 1823, p. 111. MAHON, op. cit., p. 97, suggerisce a ragione il 1636 come l'anno di queste discussioni.

[8] R. LEE, in «Art Bull.», XXII (1940), p. 197.

[9] La questione se sia una forma d'arte piú alta la poesia tragica o epica, risale, ovviamente, alla *Poetica* di ARISTOTELE, XXVI.

[10] L. PASCOLI, *Vite de' pittori ecc.*, Roma 1736, II, p. 77. Cfr. E. BATTISTI, in «Rendiconti Accademia dei Lincei», VIII (1933), p. 139.

[11] MALVASIA, II, p. 267.

[12] Su questo punto cfr. p. 122.

[13] L'Albani aveva in mente di scrivere un trattato teorico sull'arte insieme a un certo dottor Orazio Zamboni (nato il 7 gennaio 1606) del quale poco si sa. Gli appunti per quest'opera, che si può datare tra il 1640 e la morte dell'Albani nel 1660, furono inseriti dal Malvasia nella sua *Felsina pittrice* (II, pp. 244-58).

[14] *Trattato della pittura*, Firenze 1652.

[15] G. M. TAGLIABUE, *Aristotelismo e Barocco*, in *Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici*, Roma 1955, p. 119.

[16] Si noterà che il Cortona come decoratore (cfr. p. 212) e come pittore ebbe dei seguaci dalle due parti della barriera.

[17] La data di nascita tradizionale, 1595, va cambiata in 1598; cfr. il documento pubblicato da A. ARFELLI, in «Arte antica e moderna», II, n. 8 (1959), p. 462.

[18] Vi furono però molti della sua generazione che lo tenevano in grande stima. Voglio dire non solo la ristretta cerchia dei suoi amici

intimi, come Poussin o Sacchi, ma stranieri come Blanchard e Van Dyck, che gli fecero il ritratto, e Rubens, che gli scrisse una lettera molto lusinghiera. R. S. MAGURN, *The Letters of P. P. Rubens*, Cambridge (Mass.) 1955, pp. 413, 509, confuta a ragione l'opinione di Hess che questa lettera sia un falso del secolo XVII (cfr. «Revue de l'art ancien et moderne», LXIX [1936], p. 21).

[19] L'intero inventario del 1633 della collezione Ludovisi fu pubblicato da K. GARAS, in «Burl. Mag.», CIX (1967), pp. 287 sgg., 339 sgg.

[20] Sull'Algardi restauratore di oggetti antichi cfr. M. NEUSSER, in «Belvedere», XIII (1928). A parte la tesi inedita di E. Barton a Harvard (1952), non esiste alcuno studio recente sull'Algardi e si deve rifarsi agli articoli di POSSE, in «Jahrb. Preuss. Kunstslg.», XXV (1905), p. 169 e A. MUÑOZ, in «Atti e memorie della Reale Accademia di San Luca», II (1912), p. 37.

[21] Se la data apocrifa è esatta, il busto fu eseguito già nel 1626. In ogni caso data da prima – e probabilmente alcuni anni prima – della morte del cardinale, 7 agosto 1637. Per questo busto, cfr. H. POSSE, in «Jahrb. Preuss. Kunstslg.», XXV (1905); J. POPE-HENNESSY, *Italian High-Renaissance and Baroque Sculpture*, catalogo, London 1963, p. 142, con ulteriori riferimenti.

[22] Nella prima edizione mostrai il busto di Francesco Bracciolini (Victoria and Albert Museum) tradizionalmente e – mi pareva – giustamente attribuito all'Algardi. A. NAVA CELLINI, in «Paragone», VIII (1957), n. 84, p. 67, attribuí questo busto al Finelli e riaffermò la sua attribuzione *ibid.*, XI (1960), n. 31, p. 19. Ora pare che abbia ragione, perché vi sono testimonianze contemporanee per questa attribuzione (cfr. J. Pope-Hennessy catalogo delle sculture italiane al Victoria and Albert Muscum, London 1964, II, pp. 609 sgg., n. 643). Il busto dimostra fino a che punto il Finelli derivasse dall'Algardi. Insieme al busto di Michelangelo Buonarroti il Giovane, il Bracciolini va considerata la sua opera piú riuscita come scultore di ritratti.

[23] Dopo il generico esame di A. Muñoz dei busti ritratto di Algardi («Dedalo», I [1920], p. 289) il problema non fu piú trattato per quarant'anni. Nel 19560. Raggio («The Connoisseur», CXXXVIII [1956], p. 203) pubblicò il busto di Algardi del cardinale Scipione Borghese al Metropolitan Museum di New York, con alcune osservazioni pertinenti. Pochi busti sono datati e l'elenco che segue, prendendo in considerazione solo parte della produzione di Algardi, è un tentativo di ordinamento cronologico. Il Santarelli sembra che sia molto giovanile, forse il primo dei ritratti romani. Un gruppo di busti è vicino a quello del Millini e dovrebbe essere datato intorno al 1630: soprattutto il cardinale Laudivio Zacchia e il cosiddetto cardinale Paolo Emilio Zacchia Rondanini (Ugo Ojetti, Firenze). A differenza di questi, i busti piú tardi non sono solo piú classici come trattamento ma mostrano anche

un rapporto piú equilibrato tra la testa e la parte inferiore. Una data per quest'ultima serie la forniscono il magnifico busto di donna Olimpia Pamphili e del principe Pamphili, dopo il 1644, l'anno dell'accesso al trono papale di Innocenzo X. (Bellori chiamò l'ultimo busto «Benedetto Pamphili», che era il fratello del papa; viene adesso in genere chiamato Panfilo Pamphili, ma forse rappresenta Camillo, il figlio di Panfilo e Olimpia). I tre busti postumi Frangipani, in San Marcello al Corso (citati per la prima volta in P. TOTTI, *Ritratto di Roma moderna*, Roma 1638) sembra stiano in mezzo tra il primo e l'ultimo gruppo di busti: mostrano chiaramente forti tendenze classicheggianti. Infine, il busto di Mario Millini in Santa Maria del Popolo ovviamente riecheggia il Francesco I d'Este del Bernini e deve datare a dopo il 1650; ma probabilmente fu eseguito da un aiutante di bottega. La mia cronologia dei busti dell'Algardi diverge da quella suggerita da V. MARTINELLI, in *Il Seicento europeo*, catalogo, Roma 1957, pp. 246 sgg. Un'altra cronologia è stata tentata da A. NAVA CELLINI, in *Dizionario biografico degli italiani*, II, 1960, p. 350; ID., in «Paragone», XV (1964), n. 177, p. 15.

Per i busti dell'Algardi di Innocenzo X a Palazzo Doria, già attribuiti a Bernini, Cfr. WITTKOWER, *Bernini*, p. 211.

[24] L'elenco delle principali commissioni dell'Algardi durante questi anni è notevole: 1644-48: costruzione e decorazione della Villa Doria-Pamphili (Belrespiro, cap. 12, nota 37). Gli stucchi della villa sono ora stati studiati in un saggio esemplare di O. RAGGIO, in «Paragone», n. 251 (1971), pp. 3 sgg.; 1645-49: fontana, Cortile di San Damaso, Vaticano; bozzetto per il rilievo della fontana con papa Liberio che battezza i neofiti, al Minneapolis Institute of Arts, Cfr. WITTKOWER, in «The Minneapolis Inst. of Arts Bulletin», 1960, p. 29; 1648?-50: rilievi in stucco sopra le edicole del Borromini nella navata di San Giovanni in Laterano; 1646-53: rilievo di Attila, San Pietro; 1649-50: decorazione completa in stucco di Sant'Ignazio; statua di Innocenzo X, Campidoglio; 1651-54: decorazione scolpita dell'altar maggiore, San Nicolò da Tolentino (finita dopo la morte dell'Algardi dal Guidi, Ferrata e Francesco Baratta).

[25] Documenti in POLLAK, *Kunstätigkeit*, II. Contratto 21 luglio 1634; le figure furono finite nel 1644, ma il monumento non fu inaugurato fino al 1652. Peroni e Ferrata, citati tradizionalmente, basandosi sul Passeri, come gli artisti responsabili dell'esecuzione delle due allegorie, non entrarono nello studio dell'Algardi fino a quando la tomba non fu praticamente finita.

[26] Il rilievo celebra il trionfo del papa sulle potenze terrene. Il papato di Leone era durato solo ventisette giorni (1605) e offriva scarso adito a un soggetto adatto. La scena scelta mostra Enrico IV di Francia che firma la pace con la Spagna. Con una mano sui Vangeli, il re

riafferma la santità del trattato alla presenza di Leone XI, allora legato pontificio alla corte francese.

[27] L'idea derivava da sarcofagi dell'antichità dei primi cristiani, ma la forma trapezoidale era una novità.

[28] Il grande modello fu finito per l'anno santo 1650 e messo a posto. È uno dei pochi modelli del genere che siano rimasti (ora Biblioteca Vallicelliana). La collaborazione di Domenico Guidi (Passeri) sembra preponderante nella metà destra del rilievo. È meno certo se il Ferrata abbia avuto una parte nell'esecuzione, come sostiene il Baldinucci.

[29] L'inizio dell'opera non è molto sicuro; il completamento nel 1647 è testimoniato da P. MASINI, *Bologna perlustrata*, Bologna 1666, 1, p. 144.

[30] Cfr. anche Il martirio di san Placido e santa Flavia del Correggio (Parma, Museo).

[31] Fulvio Testi, in una lettera dei 1633 al duca di Modena lo chiamava il migliore scultore di Roma dopo il Bernini (FRASCHETTI, *Il Bernini*, Milano 1900, p. 75). – Sul Duquesnoy cfr. la monografia di M. Fransolet (Bruxelles 1942) Che è tutt'altro che conclusiva.

Quanto sia ancora difficile talvolta tenere separati Algardi e Duquesnoy è stato dimostrato in un articolo esemplare di J. Montagu (in «Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire», Bruxelles, XXXVIII-XXXIX [1966-671, pp. 153 sgg.), in cui analizza il famoso gruppo bronzeo della Flagellazione di Cristo, noto in parecchie versioni consimili, di cui alcune (egli afferma) sono attribuibili al Duquesnoy, altre all'Algardi.

[32] In un flluminante articolo, J. Montagu ha dimostrato in maniera convincente la novità dell'ultima opera dell'Algardi, l'altar maggiore in S. Nicolò da Tolentino, in cui presenta «una nicchia profonda contenente figure scolpite in vari gradi di rilievo» («Buri. Mag.», CXII [1970], pp. 282 sgg.).

[33] Morí a Livorno, mentre viaggiava verso Parigi, dove si recava in seguito all'offerta della carica di scultore di corte e direttore dell'Accademia di Scultura.

[34] Secondo il Passeri, fu il responsabile di alcuni dei putti nel fogliame tra le colonne. I pagamenti si riferiscono ai modelli degli angeli sopra le colonne, in cui ebbe anche una parte, tra gli altri, il Finelli (cfr. POLLAK, *Kunsttätigkeit*, II).

[35] Finito nel 1633. Documenti pubblicati da E. DONY, *François Duquesnoy*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», II (1922), p. 114. Cfr. anche FRANSOLET, *op. cit.*

[36] La figura si trova ora nella nicchia sbagliata, a sinistra e non a destra dell'altare. Per conseguenza il gesto della mano, rivolto dalla parte opposta all'altare, ha perso il suo significato.

[37] Si confrontino, per esempio, le due mani sinistre delle statue: l'una con fossette, agile ed elastica, l'altra neutra, una mano di pietra.

[38] Cfr. Sobotka, in Thieme-Becker; anche A. MUÑOZ, in «L'arte», XIX (1916), p. 137. Per il famoso busto di cera, sovente analizzato, al Musée Wicar di Lilla, cfr. SOBOTKA, in «Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Sitzungsberichte», n. VII (1910), p. 40. In questo contesto si dovrebbe anche citare il busto in marmo al Museo Estense di Modena; cfr. R. SALVINI, in «Burl. Mag.», XC (1948), p. 93.

[39] B. LOSSKY, *La Ste Suzanne de Duquesnoy et les statues du 18e s.*, in «Revue belge archéologique et historique de l'art», IX (1939), p. 333.

[40] M. FRANSOLET, *Le Saint André de François Duquesnoy*, in «Bulletin de l'Institut historique belge de Rome», IV (1933). Duquesnoy fece un piccolo bozzetto per il Sant'Andrea tra il giugno 1627 e il marzo 1628. Il modello grande era collocato già nel novembre 1629, mentre il lavoro della Susanna non incominciò che un mese piú tardi.

[41] J. HESS, in «Revue de l'art ancien et moderne», LXIX (1936), p. 34. Per altri busti di Duquesnoy, cfr. A. NAVA CELLINI, in «Paragone», VII, n. 65 (1956), pp. 27 sg.; K. NOEHLES, in «Arte antica e moderna», n. 25 (1964); S. e H. RÖTTGEN, «The Connoisseur», febbraio 1968, pp. 94 sgg.

[42] Un riflesso di ciò si trova nei numerosi quadri, particolarmente di scuola olandese, in cui si vedono opere di Duquesnoy; cfr., per es., Frans van Mieris, Detroit; Adriaen van der Werff, Coll. Heylshof, Worms; Netscher, l'Aia (n. 127); e soprattutto i quadri di G. Dou, Coll. Altman, New York; Duca di Rutland, Belvoir Castle; Uffizi, Vienna, Dresda, Louvre; National Gallery, Londra, ecc. Ancora alla fine del Settecento Nollekens dava un valore molto alto ai suoi modelli di Duquesnoy. Cfr. J. T. SMITH, *Nollekens and his Times*, London 1949, p. 234.

[43] Tuttavia il disegno del monumento Vryburch con la pelle distesa, su cui è posta l'iscrizione, è relativamente classico, mentre quello del piú tardo monumento van den Eynde è relativamente classico.

D. MAHON, in «GdBA», LX (1962), p. 73, ha interpretato il mio testo come se io considerassi i putti Vryburch meno «pittorici» di quelli del monumento van den Eynde, mentre io, in pratica, mi occupavo del passaggio di Duquesnoy da un gusto italiano (tizianesco) a uno natio (rubensiano). Per l'evoluzione stilistica di Duquesnoy, cfr. anche K. NOEHLES, *Francesco Duquesnoy: Un busto ignoto e la cronologia delle sue opere*, in «Arte antica e moderna», VII, n. 25 (1964), p. 86.

[44] Come esempio possiamo citare il Cupido arciere (descritto dal Bellori; avorio, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles) che corrisponde quasi esattamente, ma viceversa, all'arciere nel Baccanale di bambini di Tiziano; la medesima figura fu usata da Poussin nella Venere e Cupido di Dresda di circa il 1630.

[45] Data: 1640-42. La somiglianza di questi putti con quelli di Rubens fu messa in risalto la prima volta da A. E. Brinckmann.

Non occorre sottolineare che le piccole rappresentazioni di bambini fatte da Duquesnoy non sono scene di genere. Come Rubens, egli si rifaceva continuamente ad antichi testi e antichi prototipi. Cfr. per esempio, il Cupido che prepara l'arco (marmo, Berlino) in cui egli corresse la rappresentazione del Parmigianino dello stesso tema a Vienna con riferimento all'Eros di Lisippo; o il rilievo con putti e ninfe che irridono Sileno (illustrazione della sesta egloga virgiliana), che era nella collezione di Cassiano dal Pozzo (versioni Berlino, Bruxelles [Coll. privata], Dresda, Victoria and Albert Museum); o l'Amor divino e profano dal testo di Filostrato (modello originale Palazzo Spada, Roma; marmo originale Villa Doria Pamphili, Roma, cfr. I. FALDI, in «Arte antica e moderna», II [1959], p. 52; repliche Victoria and Albert Museum, Detroit, Prado, ecc.).

[46] Tra i pochi allievi del Duquesnoy vi fu Orfeo Boselli (c. 1600-67), che venerava il maestro definendolo «lo scultore angelico» e «la fenice del nostro tempo». Boselli è particolarmente interessante perché lasciò un manoscritto (tuttora inedito) di grande utilità per la storia della scultura intitolato *Osservazioni della scultura antica* (Bibl. Corsiniana, Roma, ms 1391); cfr. M. PIACENTINI, in «Bollettino del R. Istituto di archeologia e storia dell'arte», IX, I-VI (1939), e P. DENT WEIL, in «Studies in Conservation», XII (1967), pp. 81 sgg., con una traduzione parziale del quinto libro del Boselli sul restauro delle sculture antiche.

Capitolo dodicesimo

Correnti architettoniche del barocco

Ognuno dei tre grandi maestri del barocco, Bernini, Borromini e Pietro da Cortona crearono un linguaggio proprio. Poiché molte, anzi la maggior parte, delle loro costruzioni furono erette dopo il 1650, il loro influsso, nell'insieme, non si fece sentire fino al tardo secolo XVII, e si estese avanti nel XVIII. Il fattore decisivo della nuova situazione dovuta alla loro attività sta nel fatto che Roma divenne, per quel tempo, il centro di ogni movimento progressista. E come accade sovente in simili circostanze, astri minori con uno stile distintamente personale sorsero nella scia dei grandi maestri. È delle loro opere a Roma che dobbiamo prima di tutto occuparci. Il panorama che segue è necessariamente alquanto superficiale, e solamente edifici che secondo l'autore hanno un significato piú che effimero possono essere ricordati.

ROMA.

Carlo Rainaldi.

L'architetto di gran lunga piú importante a Roma dopo il grande trio fu Carlo Rainaldi di poco piú giovane (1611-91). Egli esige particolare interesse non solo perché il suo nome è connesso con alcune delle piú note-

voli imprese architettoniche del secolo, ma anche perché egli raggiunse una eccezionale simbiosi di elementi stilistici del manierismo e del barocco. Alcune delle sue costruzioni, inoltre, presentano piú caratteri dell'Italia settentrionale di quelle di qualsiasi architetto attivo allora a Roma. Questo fu certo il risultato della sua lunga collaborazione col padre, Girolamo, il quale, nato a Roma nel 1570 e allievo di Domenico Fontana, aveva assorbito concezioni architettoniche norditaliane durante i lunghi soggiorni a Bologna, Parma, Piacenza, Modena[1]. A Roma lo troviamo come «architetto della città» (1602) incaricato di numerose commissioni[2] e anche quando Innocenzo X lo nominò «architetto papale» alla tarda età di settantaquattro anni (1644) e gli affidò il progetto del Palazzo Pamphili in Piazza Navona[3], egli non appariva gravato dagli anni, e quasi immune dagli sviluppi stilistici moderni. Insieme a suo figlio Carlo, egli piú tardi si addossò il grande compito del progetto di Sant'Agnese. Ma a questo punto – egli aveva ottantadue anni – l'iniziativa sembra essere passata nelle mani del figlio. L'ampio disegno dell'esterno di Sant'Agnese, nell'Albertina, a Vienna, in cui si vede una pesante e goffa cupola e una facciata mal riuscita derivante dal San Pietro del Maderno, deve essere attribuito al figlio piú che al padre[4]. Illustra, comunque, fin dove Carlo accettò uno stile ormai fuori moda.

Il suo periodo venne dopo la morte del padre, nel 1655. Ben presto egli giunse alla ribalta e sviluppò uno stile grandioso tipicamente romano, senza però mai liberarsi dall'eredità paterna. Soprattutto tre opere, eseguite tra il 1660 e il 1680 – Santa Maria in Campitelli, la facciata di Sant'Andrea della Valle e le chiese in Piazza del Popolo – che esigono una discussione piú approfondita.

Nel 1660 papa Alessandro VII decise di sostituire la vecchia chiesa nella Piazza Capizucchi, con un edificio nuovo e magnifico di grandi dimensioni[5]. Due anni dopo

medaglie che mostrano il disegno del Rainaldi furono interrate nelle fondamenta. Questo disegno, una grande revisione del progetto per Sant'Agnese, ha poco in comune con l'attuale costruzione: una cupola dominante doveva ergersi sopra una facciata concava affiancata da robusti pilastri sporgenti. La derivazione della facciata del Cortona della chiesa dei Santi Martina e Luca è evidente. Poiché questo schema era troppo ambizioso, Carlo in seguito disegnò una facciata a due piani dietro alla quale la cupola, considerevolmente ridotta nelle dimensioni, doveva scomparire. Mentre conservava dai Santi Martina e Luca il concetto della facciata concava fra pilastri, egli trasse da un'altra costruzione del Cortona, cioè Santa Maria in Via Lata, il portico a due piani[6]. In questo stadio la pianta della chiesa consisteva in un grande ovale per la congregazione e un santuario circolare coperto da una cupola, architettonicamente isolato, per il quadro miracoloso della Vergine in onore del quale la nuova costruzione doveva essere eretta. Lo spaccato dell'ambiente ovale seguiva da vicino, ma non interamente, il Sant'Andrea al Quirinale del Bernini, perché la forte accentuazione sull'asse trasversale – un motivo manierista – derivava dal San Giacomo degli Incurabili di Francesco da Volterra e cosí pure la forma della cupola chiusa all'apice e con lunette tagliate in profondità nella volta. Ho scelto questa pianta per un esame minuzioso perché la combinazione dei piú recenti risultati barocchi del Cortona e del Bernini modificati da un deliberato ritorno a una struttura manierista è tipica del Rainaldi. Nel disegno finale, che fu ancora ulteriormente ridotto, Rainaldi cambiò l'ambiente ovale con la sua cupola bassa con una navata, e ciò richiedeva una facciata diritta. La costruzione fu iniziata all'inizio del 1663 e finita alla metà del 1667.

La pianta finale contiene numerosi elementi interessanti che sono abbozzati nello schema ovale. La navata

longitudinale, alla quale il santuario a cupola è di nuovo unito, si apre al centro in ampie cappelle collocate fra cappelle piú piccole. Si ricorderà che questo tipo di pianta ha un'ascendenza prettamente dell'Italia settentrionale. Notevole tra le chiese simili è il San Salvatore del Magenta a Bologna (1605-23) che stava sorgendo quando Girolamo Rainaldi incominciò a erigere Santa Lucia nella stessa città. Anche in San Salvatore l'asse trasversale è fortemente accentuato mediante cappelle che si aprono in tutta l'altezza della navata. In Santa Maria in Campitelli a queste cappelle è stata data ancora maggiore importanza in virtú della loro decorazione con colonne libere e con le decorazioni dorate degli archi. Viceversa, la navata è uniformemente bianca ed ha solo pilastri; ma una sistemazione delle colonne identica a quella delle cappelle, un'identica importanza agli intercolunni e lo stesso tipo di decorazione dorata ricorrono all'inizio ed alla fine del santuario. Cosí ci sono piú relazioni visive straordinariamente efficaci fra le grandi cappelle e il santuario e l'occhio può facilmente vagare dalle barriere dell'asse trasversale lungo la direzione principale fino al santuario. Inoltre la luce vivida che entra nel santuario dalla cupola attrae immediatamente l'attenzione. Sembra che in questa chiesa il conflitto manierista delle direzioni assiali sia stato risolto e subordinato alle tendenze unificatrici barocche della direzione determinata dalla massa (colonne) e dalla luce. Dettagli, come le cornici della porta e del balcone e i pilastri curvati che stanno agli angoli della parte a cupola, devono non poco al Borromini. Ma sarebbe un errore credere che vi sia qualcosa di borrominiano nella concezione base della struttura.

Ciò che fa risaltare questa costruzione e le dà un posto unico fra le chiese barocche di Roma, è il carattere scenico, prodotto dal modo come l'occhio è guidato dalla crociera al santuario e in profondità da colonna

a colonna. Questo tipo era comune nell'Italia del Nord, ma a Roma il carattere scenico dell'architettura di Santa Maria in Campitelli anticipa lo sviluppo del tardo barocco. Cosí noi troviamo in questa costruzione straordinaria un progetto dell'Italia settentrionale unito alla gravità romana e ritorni manieristici trasformati in tendenze progressiste. La pianta di Santa Maria in Campitelli non ebbe seguito a Roma. D'altra parte, non è necessario cercare a lungo per incontrare simili strutture nel Nord. Nell'anno in cui la chiesa del Rainaldi fu terminata Lanfranchi iniziò a costruire San Rocco a Torino, dove a colonne isolate sistemate come quelle di Santa Maria in Campitelli fu data un'analoga funzione scenica. In piú, la «falsa» croce greca con aggiunta una cappella a cupola rimane comune nel Nord durante tutto il XVIII secolo[7].

Un'interessante combinazione di tendenze dell'Italia settentrionale e di Roma si può trovare anche nella facciata di Santa Maria in Campitelli. Le caratteristiche principali di questa facciata sono le due edicole, una dentro l'altra e tutte e due tengono due piani. Questo tipo, che ho chiamato precedentemente facciata a edicola, non aveva tradizione a Roma; era, però, comune nel Nord Italia e occorreva solo la completa romanizzazione apportata dal Rainaldi perché diventasse generalmente accettabile. Preceduto dal tentativo di suo padre nel disegno di Santa Lucia a Bologna, Carlo sapeva come fondere la facciata a edicola con il modo tipicamente romano di aumentare il volume degli ordini da pilastri a semicolonne e colonne isolate. Il carattere del barocco romano è chiaramente espresso nelle forti sporgenze dei frontoni, le forme pesanti e grandi e l'ampio uso di colonne. Tipicamente romani sono anche gli intercolunni all'estremità che derivano dai palazzi capitolini[8]; e il motivo delle due colonne rientranti nei settori fra l'edicola esterna e quella interna deriva dalla chiesa dei

Santi Martina e Luca del Cortona. Con il trapiantare la facciata a edicola del Nord Italia a Roma, Rainaldi giunse alla sua realizzazione piú matura ed efficiente. Nessuna delle facciate di chiesa estremamente individuali del Cortona, Bernini e Borromini si prestavano facilmente a essere imitate. Ma il concetto rainaldiano dell'edicola del barocco romano era facilmente applicabile al tipo di chiesa longitudinale e fu, perciò, costantemente ripetuto e riadattato secondo le condizioni specifiche[9].

Quasi esattamente contemporanea alla chiesa di Santa Maria in Campitelli si svolge l'esecuzione del Rainaldi di una delle piú grandi facciate di chiesa a Roma, quella di Sant'Andrea della Valle. Qui però non ebbe mano libera. La facciata fu iniziata nel 1624 su un disegno di Carlo Maderno. Quando questi morí, rimase incompiuta con solo i piedistalli dell'ordine già eretti. Rainaldi non solo trasformò il disegno del Maderno in una facciata a edicola, ma riuscí, insistendo sulle masse, il peso e il verticalismo a dare al vecchio progetto le tendenze stilistiche della metà del XVII secolo. La facciata che vediamo oggi, però, non corrisponde completamente alle intenzioni del Rainaldi[10]. In confronto al suo disegno, l'attuale facciata mostra una maggior severità nel modo di trattare i dettagli, una semplificazione della nicchia e dei contorni della porta, un isolamento della decorazione e della scultura dalle parti strutturali e un cambiamento nelle proporzioni del piano superiore. Tutte queste modificazioni vanno in una sola e medesima direzione: rendono classico il disegno del Rainaldi, e siccome è provato che Carlo Fontana fu l'assistente del Rainaldi durante il 1661 e 1662[11], deve essere stato lui responsabile di tutti questi cambiamenti. L'attuale facciata di Sant'Andrea della Valle, è pertanto un'alterazione barocca di un disegno del Maderno da parte di Carlo Rainaldi, il cui disegno

a sua volta fu «purificato» e liberato da ogni ambiguità da Carlo Fontana.

Di pari passo con i lavori di Santa Maria in Campitelli e la facciata di Sant'Andrea della Valle andavano i lavori di Santa Maria di Monte Santo e Santa Maria de' Miracoli nella Piazza del Popolo. Qui l'architetto deve mostrare il suo talento come urbanista. Il suo compito consisteva nel creare una piazza grandiosa che avrebbe accolto il viaggiatore quando entrava a Roma dalla Porta del Popolo. Dalla Piazza del Popolo, tre strade principali si irradiano fra il Pincio e il Tevere, ognuna delle quali conduce nel cuore della città. I punti decisivi erano le due facciate da elevarsi sulla piazza fra queste strade. In questi punti Rainaldi progettò due chiese simmetriche con grandi e solenni cupole come punti che avrebbero accentrato l'attenzione venendo dalla Porta del Popolo. Ma poiché le aree erano di dimensioni diverse, la simmetria, che qui era essenziale, non era facilmente raggiungibile. Scegliendo una cupola ovale per l'area piú stretta di Santa Maria di Monte Santo e una cupola circolare per quella piú larga di Santa Maria de' Miracoli, Rainaldi produsse l'impressione dalla piazza che misura e forma fossero identiche[12]. Il 15 luglio 1662 fu posta la prima pietra della chiesa di sinistra, Santa Maria di Monte Santo. Dopo un'interruzione, nel 1673 l'attività edilizia fu continuata secondo un progetto del Bernini, e Carlo Fontana, in qualità di architetto supplente completò la chiesa nell'anno santo 1675. Al Rainaldi stesso rimase l'incarico per Santa Maria de' Miracoli che fu eseguita fra il 1675 e il 1679, ancora con l'assistenza del Fontana[13]. L'interno di Santa Maria di Monte Santo non mostra, ovviamente, alcuna delle caratteristiche del Rainaldi. A Santa Maria de' Miracoli, d'altra parte, Rainaldi lavorò ancora una volta con una forte accentuazione dell'asse trasversale, ma lo controbilanciò sottolineando allo stesso tempo l'omogeneità dello spazio

circolare. Egli uní l'ambiguità manieristica al desiderio barocco per l'unificazione spaziale.

Molto piú importanti degli interni sono gli esterni di queste chiese. Le facciate con i loro portici classicamente equilibrati, che appaiono già nella medaglia posta nelle fondamenta del 1662, sembrano contraddire per molti aspetti le peculiarità dello stile del Rainaldi. In effetti, non è ragionevolmente possibile dubitare che egli fu influenzato dal suo giovane assistente, Carlo Fontana, attraverso il quale egli acquistò una profonda conoscenza dei sistemi architettonici del Bernini[14]. Quando lavorava per quest'ultimo ai progetti della piazza di San Pietro, Fontana doveva già aver partecipato al progetto del 1659 (che rimase sulla carta) per erigere un porticato a quattro colonne di fronte alla facciata della basilica dei Maderno. Quest'idea della facciata da tempio classico fu realizzata nelle chiese di Piazza del Popolo[15]. Ma l'aspetto berniniano di questi porticati ha una ragione ancora piú tangibile, perché fu precisamente qui che il Bernini alterò il disegno del Rainaldi nel 1673. Rainaldi voleva mettere i frontoni dei portici contro un alto attico. Per lui un frontone era sempre un elemento di accentuazione lineare. Bernini abolí l'attico del Rainaldi cosí che, in accordo con il proprio stile, il frontone libero riguadagnava in pieno la sua plasticità classica. Inoltre, il Bernini probabilmente ebbe un influsso formativo sulla soluzione del piú urgente problema del Rainaldi. Bernini aveva sempre in mente prima di tutto lo spettatore e l'impressione ottica che una struttura avrebbe fatto su di lui da un dato punto di vista. Ci si domanda, quindi, se il Rainaldi avrebbe mai escogitato la sistemazione pseudo-simmetrica di queste chiese senza l'impressione ricevuta dal modo di accostarsi all'architettura del Bernini. In ogni caso, è degno di nota che Rainaldi incominciò a progettare le chiese come due «false» croci greche «pendant». Ciò avrebbe reso pos-

sibili strutture assolutamente simmetriche, ma a spese della dimensione delle cupole. Comunque sia, il disegno finale segna un nuovo ed importante punto di distacco dalla piazza chiusa, perché le chiese non solo creano una facciata monumentale sulla piazza, ma terminano anche le aree cuneiformi, unificando e accentuando la fine delle lunghe facciate sulla strada. Lo sbocco della strada nella piazza, o meglio il fondersi in una cosa sola di strada e piazza, era un nuovo espediente dell'urbanistica – estraneo al barocco – e foriero di una età nuova.

A eccezione dell'esterno dell'abside di Santa Maria Maggiore, nessun'altra opera toccò al Rainaldi paragonabile a quelle che abbiamo esaminato. In Santa Maria Maggiore egli uní le piú vecchie cappelle di Sisto V e Paolo V e l'abside medievale fra le due in un grandioso disegno (1673), formando un punto di vista che colpiva da grande distanza. È istruttivo confrontare il progetto del Bernini del 1669 con la facciata del Rainaldi eseguita. Bernini voleva schermare l'abside con un portico aperto; il suo disegno incorporava un'organizzazione strutturale della massima espressività scultorea. Mentre nella facciata un po' sbandata del Rainaldi l'abside fuoriesce dal muro sottile e inverosimile dell'alto attico.

Tra gli anni 1670-1675 Rainaldi ebbe anche l'incarico della facciata e della decorazione interna della chiesa di Gesú e Maria. Inoltre negli anni settanta e ottanta partecipò a molte imprese minori, come cappelle in San Lorenzo in Lucina, Santa Maria in Aracceli, San Carlo ai Catinari, il disegno di tombe e altari e il completamento di chiese piú vecchie[16]. Ma la sua stella stava tramontando. Sebbene le opere principali del Rainaldi appartengano agli anni sessanta, egli rappresenta una fase del barocco romano leggermente piú tarda di quella dei tre grandi maestri. In effetti le carriere del Cortona e del Borromini terminarono in quel decennio,

mentre il Rainaldi lavorò ancora per quasi un'altra generazione. L'essere rimasto per tutta la vita attaccato ai principî manieristici, l'avere trasferito a Roma concezioni architettoniche dell'Italia settentrionale, l'uso scenico della colonna isolata, prestiti dal Bernini, dal Cortona e dal Borromini, tutto ciò è fuso in uno stile distintamente individuale che, però, non reca mai la convinzione di alcuno dei persuasivi sistemi architettonici del barocco.

Martino Longhi il Giovane, Vincenzo della Greca, Antonio del Grande e Giovanni Antonio de' Rossi.

Subito dopo il Rainaldi ci furono quattro architetti approssimativamente contemporanei di una certa distinzione, che lavoravano a Roma, i cui nomi sono dati nel titolo di questo paragrafo. A parte Giovanni Antonio de' Rossi, nessuno di essi ha il merito di molte costruzioni. Martino Longhi (1602-60), figlio di Onorio e nipote di Martino il vecchio, apparteneva a una antica famiglia di architetti che era venuta a Roma da Viggiú. La sua fama è soprattutto basata su un'opera di particolare valore, la facciata della chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio nella Piazza di Trevi, costruita per il cardinale Mazzarino fra il 1646 e il 1650[17]. Questa facciata, fornita di colonne, è a prima vista simile a quella di Santa Maria in Campitelli, ma la somiglianza consiste nella compattezza del barocco piú che in una vera interdipendenza. Di sicuro la chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio sta in una categoria a parte e non deriva da modelli precedenti piú di quanto derivino le facciate dei Santi Martina e Luca o di San Carlo alle Quattro Fontane. La principale caratteristica della facciata sono tre colonne a ogni lato del settore centrale che formano una triade strettamente connessa che si ripete in entram-

bi i piani. Questa ripetizione, insieme con il leggero avanzare delle colonne verso il centro, dà al motivo il suo brio e la sua potenza[18]. La libertà che hanno raggiunto le colonne è resa evidente dal fatto che i loro movimenti non dipendono, o sono causati, da una gradazione del muro e la loro impressione di energico vigore è aumentato dall'accumularsi di frontoni massicci. È inoltre rinforzato dalle ampie cesure fra le triadi e le colonne esterne nel piano inferiore[19]. Ma la logica sistemazione dell'articolazione era nascosta in piú posti. Le colonne estreme e le terze colonne della triade inferiore incorniciano uno spazio di muro vuoto e che due colonne simili siano considerate complementari è sottolineato dal cornicione continuo che le unisce. Inoltre nella fila inferiore, a differenza di quella superiore, non esiste legame strutturale fra le terze colonne della triade[20]. Tale legame, però, viene fornito alle seconde colonne dal frontone spezzato, i cui due segmenti sono connessi da sculture decorative. Piú problematico è il frontone segmentato centrale da cui una conchiglia compressa sporge energicamente: invece di coprire il paio di colonne piú interno, corona la tavoletta spezzata angolarmente (con l'iscrizione) che è sovrapposta al cornicione sopra la porta. Va notato che le sporgenze al livello del cornicione corrispondono in numero, ma non in struttura o alle sporgenze della fila superiore e a quelle della triade di colonne. Ma Longhi creò l'impressione ottica che i due frontoni inferiori sovrastano il paio piú esterno e quello piú interno di colonne[21].

Questa analisi piuttosto prolissa ha dimostrato che la relazione fra i frontoni e le colonne è inconsistente come quella fra la triade inferiore e superiore e in questa inconsistenza sta probabilmente una parte della peculiare attrazione della facciata. Vista in chiave di derivazione, Longhi usò artifici manieristici ma li subordinò a uno schiacciante effetto barocco grandioso e massiccio.

Il carattere della decorazione rivela tendenze analoghe perché Longhi riuní la scultura berniniana realistica e sciolta con i motivi manieristici rigidi, duri e non differenziati al tatto. Pare perciò che Longhi, come Carlo Rainaldi, non eliminasse interamente le ambiguità del manierismo, e questo punto di vista è rafforzato da uno studio della sua modernizzazione di Sant'Adriano (1656), dove nell'incrocio due colonne libere si appaiavano a due pilastri come supporti della cupola ovale[22]. La costruzione di San Carlo al Corso, una delle piú grandi chiese di Roma, iniziata dal padre Onorio, occupò Martino per parecchi decenni. È giusto supporre che la pianta con ambulacro, assolutamente unica a Roma, dipenda da modelli nordici. Ma la storia di San Carlo è estremamente complicata, e poiché piú il Cortona che Martino Longhi fu responsabile della decorazione, oggi non si può quasi piú scoprire traccia dello stile personale del secondo[23].

Vincenzo della Greca[24], che venne a Roma da Palermo, merita una breve nota per il suo lavoro in Santi Domenico e Sisto. La facciata piatta e reazionaria, sempre attribuita a lui ma in realtà disegnata da Nicola Turriani nel 1628[25], non sarebbe degna d'essere menzionata se non fosse per la sua magnifica posizione su un terreno elevato che Vincenzo della Greca seppe sfruttare al massimo disegnando un a scalinata piena di fantasia (1654) che sale in due eleganti rampe ricurve fino all'altezza dell'entrata. L'idea derivò probabilmente dalla Villa del Pigneto del Cortona, ma fu qui che un architetto romano costruí per la prima volta una scalinata barocca in un contesto urbano, un preludio al Porto della Ripetta dello Specchi e al grandioso spettacolo della scalinata di Piazza di Spagna del De Sanctis.

Per quanto piú importante di Vincenzo della Greca, Antonio del Grande[26], un romano di nascita la cui attività è documentata fra il 1647 ed il 1671, neppure lui

ha qualcosa da mostrare paragonabile alla chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio del Longhi. La maggior parte del suo lavoro è privato, eseguito al servizio delle famiglie Colonna e Pamphili. Le sue monumentali Carceri Nuove (1652-58) in Via Giulia devono non poco del loro effetto all'influsso del Borromini, come prova il cornicione profondamente scanalato. Nella sua grande galleria del Palazzo Colonna, di dimensioni imponenti e la piú grande di Roma, iniziata nel 1654 e giunta alla volta nel 1665 egli riprese il tema della galleria del Borromini del Palazzo Pamphili in Piazza Navona. A entrambe le estremità della galleria egli divise i locali aggiunti mediante colonne isolate, un'idea che può essergli venuta dal Sant'Andrea al Quirinale del Bernini allora in costruzione[27]. La sua opera piú importante è quella parte del Palazzo Doria-Pamphili che si affaccia sulla piazza del Collegio Romano (1659-61)[28]. Ma l'ampia facciata non contiene idee nuove o importanti. Segue il disegno di Girolamo Rainaldi per il Palazzo Pamphili in Piazza Navona in quanto i settori centrali sono articolati dagli ordini in due file che risultano in un sistema di aggiunte a cui manca l'accentuazione barocca sul «piano nobile». Il resto della facciata, all'infuori dei settori centrali, è nella tradizione delle facciate di palazzi romani; ma con il ritmo ineguale delle finestre l'architetto ritornò perfino alla sistemazione tardo-manieristica del Palazzo Chigi di Giacomo della Porta in Piazza Colonna, e anche veramente manieristico è il portale con la sua incorniciatura di pilastri sovrapposti sui conci d'angolo. Piú progressisti sono i dettagli delle cornici delle finestre del secondo piano e alcuni contorni di porte all'interno del palazzo dove la dinamica vita di forme del Borromini è stata smorzata a un particolare movimento «a staccato». L'elemento piú interessante è forse il vestibolo, impressionante per spaziosità e ampiezza e un modo di trattare i dettagli di quasi puritana sobrietà[29].

Giovanni Antonio de' Rossi (1616-95), un contemporaneo di Carlo Rainaldi, produsse alcune opere che possono essere definite di transizione fra il barocco vero e proprio e il tardo barocco. Ciò è meno ovvio nei suoi edifici ecclesiastici che in quelli secolari. Alcune delle sue opere ecclesiastiche appartengono al fior fiore di un barocco leggermente ammorbidito in cui l'influsso di ognuno dei tre grandi maestri può essere facilmente scoperto. Possiamo scegliere l'interessante Cappella Lancellotti in San Giovanni in Laterano[30] costruita su pianta ovale con colonne aggettanti – il tutto una chiara reinterpretazione barocca del disegno di Michelangelo della Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore. Il capolavoro del suo stile maturo è Santa Maria in Campo Marzio (1682-85)[31], una imponente croce greca con cupola ovale, ma senza tamburo. Il modo come la massa dell'abside chiude la vista dalla Via della Maddalena è concepito nella migliore tradizione del barocco romano. Piú tardi egli costruí la cappella ovale nel palazzo del Monte di Pietà, un piccolo gioiello risplendente di incrostazioni di marmo colorato e ampiamente decorato con rilievi, statue e stucchi[32]. Ma del trattamento intenso dello spazio e del muro proprio del barocco rimane poco.

Fra i palazzi del Rossi, due richiedono una menzione speciale: il Palazzo Altieri nella Piazza del Gesú e il Palazzo D'Aste-Bonaparte che si affaccia sulla Piazza Venezia. Il Primo è il suo piú esteso, se non piú completo, lavoro. Iniziato dal cardinale Giovan Battista Altieri nel 1650, il palazzo era probabilmente finito al tempo della morte di quest'ultimo nel 1654. Dopo l'accesso al trono papale del papa Altieri Clemente X divenne necessario un ampliamento che fu eseguito dal Rossi fra il 1670 ed il 1676[33]. Le nuove parti verso Piazza Venezia continuano lo schema primitivo, ma rimangono architettonicamente modeste, cosicché il palazzo piú vecchio spicca intatto come la costruzione principale.

Per quanto piú l'interno che la facciata tradizionale meritino attenzione, l'ingegno del Rossi nel risolvere il difficile compito mostra che abbiamo a che fare con un architetto pieno di risorse. Il Palazzo D'Aste-Bonaparte è forse il piú completo esempio del suo stile maturo[34]. Disegnato come un blocco a sé stante, il palazzo è essenzialmente una revisione del tradizionale tipo romano. Solo i borrominiani angoli smussati e il puro, non ortodosso ordinamento in tre file, che comprende le quattro facciate, sono blandamente progressisti; tutti i motivi, compresi i frontoni ricurvi delle finestre, sono piuttosto semplici. Riservatezza e un immacolato senso della proporzione sono le virtú di questo stile. L'intelligente fusione compiuta dal Rossi di dettagli decorativi cortoniani e borrominiani e la trasformazione di questa in un idioma personale relativamente leggero e piacevole – come lo vediamo nei frontoni del palazzo D'Aste e in molte altre occasioni – lo predestinavano a rappresentare una parte importante nello sviluppo dell'architettura settecentesca. Non è un caso che il Palazzo de Carolis di Alessandro Specchi (ora Banco di Roma)[35] e il Palazzo Mellini-Cagiati di Tommaso de Marchis[36], ambedue sul Corso, siano una variante, ma piccola, del Palazzo D'Aste del Rossi. Un ulteriore studio mostrerebbe che lo stile dei suoi numerosi palazzi minori – alcuni dei quali sono stati demoliti negli anni recenti – determinarono il carattere di innumerevoli case dell'aristocrazia e della borghesia ricca della Roma del XVIII secolo[37].

L'ARCHITETTURA FUORI DI ROMA.

Durante i circa cinquant'anni fra il 1630 e il 1680 il panorama architettonico nel resto dell'Italia è nell'insieme meno interessante di quanto non si aspetterebbe. Venezia, è vero, ebbe un grande architetto. Ma la Lom-

bardia, dopo la ricca e varia era del Borromeo, aveva poco da offrire; Genova era esaurita dalla peste del 1657; Torino, sotto i suoi governanti progressisti, stava solo incominciando a svilupparsi in un importante centro architettonico. Sicuramente il Ricchino esercitò a Milano e Bianco a Genova fino dopo il 1650, ma il culmine della loro attività si trova prima nel secolo. Detto questo, rimangono solo tre architetti barocchi superiori alla media fuori Roma: Longhena a Venezia, Gherardo Silvani a Firenze e Cosimo Fanzago a Napoli. Di questi, Longhena mi sembra di gran lunga il maggiore. Inoltre c'è Guarino Guarini, che deve essere considerato sotto molti aspetti come un maestro barocco, per quanto egli appartenga a una generazione lievemente piú tarda. C'è, comunque, una buona ragione per non separare il suo lavoro dal panorama dell'architettura piemontese posteriore.

Durante questo periodo, chiese, palazzi e ville di valore intrinseco sorsero in gran numero in tutto il paese, ma da un punto di vista storico molti di questi edifici sono «provinciali», in quanto non solo dipendono da precedenti romani o da collaborazione romana, ma spesso sono ritardatari secondo i modelli romani. Il Palazzo Ducale di Modena, uno dei piú grandi palazzi in Italia, può servire da esempio. Attribuito al mediocre Bartolomeo Avanzini (c. 1608-58)[38], è certo che all'inizio, fra il 1631 e il 1634, Girolamo Rainaldi ebbe una parte importante nel progetto: l'attuale palazzo mostra, in effetti, una netta affinità con il Palazzo Pamphili dei Rainaldi in Piazza Navona. Nel 1651 il disegno dell'Avanzini, basato su quello del Rainaldi, fu sottoposto alla critica del Bernini, del Cortona e del Borromini, e Bernini, fermatosi a Modena di ritorno da Parigi nel 1665 diede ulteriori suggerimenti. Piú tardi (1681) Guarini diresse l'esecuzione. Le idee di tutti questi maestri e particolarmente del Bernini, vi furono certamente incor-

porate, ma è dubbio se la storia della costruzione potrà mai essere districata completamente.

Bologna, sempre un centro importante delle arti e sempre un crogiuolo delle concezioni dell'Italia centrale e settentrionale, fornisce un altro aspetto della situazione. Fra il 1638 ed il 1658, Bartolomeo Provaglia (m. 1672) l'architetto della magnifica Porta Galliera (1661), costruí il Palazzo Davia-Bargellini con una facciata austera e monumentale, piuttosto insolita per Bologna, ma vicina al tipo del palazzo romano. Solo gli atlanti massicci e sciolti che sostengono il balcone sopra l'entrata, mostrano che non siamo su suolo romano. Queste figure, che sembrano piegarsi sotto un pesante carico, sono i discendenti barocchi degli atlanti manieristi di Leone Leoni sulla facciata del Palazzo degli Omenoni a Milano e devono essere considerati un importante legame con l'uso dello stesso motivo nel barocco austriaco e germanico. Un analogo miscuglio di idee romane e dell'Italia del Nord si trova nella Santa Maria della Vita di Giovan Battista Bergonzoni (1629-92), che appartiene alla fine del periodo in esame. Il corpo principale della chiesa fu costruito fra il 1686 e il 1688, mentre la cupola ovale non fu eretta che un secolo dopo[39]. La derivazione da Sant'Agnese in Piazza Navona è evidente nello spaccato piú che nella pianta. Mentre quest'ultima è in pratica un rettangolo con angoli smussati e cappelle trasversali poco profonde, lo spaccato è trattato come una croce greca, con gli archi sotto la cupola appoggiati su colonne aggettanti[40]. Un coro quadrato con cupola è adiacente al locale principale ovale, ed è questo che concorda con il tipo di pianta dell'Italia settentrionale che il Ricchino aveva completamente sviluppato in San Giuseppe a Milano. Ma, a differenza di questa chiesa, costruita mezzo secolo prima, il locale congregazionale e il coro sono qui saldamente congiunti, perché tanto l'arco quanto le colonne di sostegno

appartengono a entrambi: essi hanno duplicati esattamente corrispondenti all'estremità del coro. Gaetano Gandolfi e Serafino Barozzi, dipingendo fra il 1776 ed il 1779 un locale a cupola che si estende, cosí sembra, fin dietro al coro, non fecero altro che accentuare il carattere scenico contenuto nell'architettura stessa.

Era l'interesse instaurato da lungo tempo dei pittori della «quadratura» bolognesi per illusioni sempre piú audaci che trovò una risposta negli architetti alla fine del secolo. Il vano della scala del Palazzo Cloetta-Fantuzzi (1680) di Paolo Canali (1618-80) è un esempio calzante. Due vaste rampe si aprono in alto in due arcate e sono illuminate da entrambi i lati sotto il soffitto dipinto, uno spettacolo scenografico che non aveva alcun precedente a Roma. Una nuova era stava sorgendo, e gli architetti bolognesi posteriori trovarono qui un modello che seguirono e svilupparono nei grandiosi disegni di scale del XVIII secolo. La scalinata del Palazzo Cloetta illustra un voltafaccia da Roma a Venezia. È un tributo al genio del Longhena, che era destinato ad avere un profondo influsso sull'architettura dell'Italia settentrionale.

Baldassarre Longhena (1598-1682).

Il periodo di vita del Longhena corrisponde quasi esattamente a quello del Bernini, e senza dubbio egli è l'unico architetto veneziano del XVII secolo che si avvicini per statura ai grandi romani[41]. Egli lasciò un'opera fondamentale, Santa Maria della Salute, che lo occupò nel cuore della sua vasta attività per la maggior parte della sua vita di lavoro[42]. Durante la peste del 1630, la repubblica decise la costruzione di una chiesa come ex voto. Longhena vinse una gara con Antonio Fracao e Zambattista Rubertini, che aveva proposto una pianta

a croce latina e, come dimostra un memorandum scritto di sua mano, egli era ben conscio e immensamente orgoglioso della novità del suo progetto. La costruzione iniziò il 6 settembre 1631 e dopo piú di vent'anni il grosso della struttura era in piedi, ma la consacrazione non ebbe luogo fino al 1687, cinque anni dopo la morte dell'architetto. Venezia ora è impensabile senza la pittoresca sagoma di questa chiesa, che domina l'entrata al Canal Grande; ma sarebbe sbagliato insistere troppo sulla natura pittoresca della costruzione, come si usa fare, mentre si dimentica che questa è, sotto ogni punto di vista, una delle piú interessanti e ingegnose strutture dell'intero XVII secolo. Non ci vogliono, quindi, ulteriori credenziali per un'analisi dettagliata.

L'elemento saliente della pianta è un ottagono regolare circondato da un ambulacro. Ciò sembra essere eccezionale nell'architettura rinascimentale e postrinascimentale, ma il tipo ha un'ascendenza tardoantica (Roma, Santa Costanza) ed è comune negli edifici medievali, particolarmente bizantini (Ravenna, San Vitale). Longhena si rifece a quelle fonti antiche solo per il piano e non per lo spaccato. Questo è un libero adattamento di un ben noto tipo dell'Italia settentrionale derivato dal Bramante[43]. Santa Maria della Salute differisce dai modelli rinascimentali soprattutto per la interpretazione decorativa delle colonne. Invece di continuare le colonne dell'ottagono nell'architettura del tamburo, troviamo una grande figura che sovrasta la trabeazione aggettante di ogni colonna. Queste figure di profeti iconograficamente importanti trasformano ogni colonna in una unità isolata e contemporaneamente sottolineano il carattere chiuso e centralizzato dell'ambiente principale. L'idea forse venne al Longhena dalla famosa xilografia nella *Hypnerotomachia Polifili* del Colonna, che mostra precisamente questo motivo in una sezione di una costruzione centralizzata a cupola con

ambulacro. Ma la *Hypnerotomachia*, ben conosciuta da tutti i veneziani, può naturalmente aver determinato solo l'indirizzo concettuale e non la progettazione architettonica vera e propria. Per questa il Longhena usò, come abbiamo visto, idee tardo-antiche, medievali e bramantesche e le uní, inoltre, alla tradizione palladiana, con la quale egli era legato in cento modi diretti e indiretti.

Dal Palladio deriva il trattamento coloristico: pietra grigia per le parti strutturali e intonaco per le pareti e le riempiture. Ma va ricordato che questa non era la specialità del Palladio; aveva infatti un'origine medievale, fu ripreso e ridotto a sistema dal Brunelleschi e dopo di lui usato dalla maggior parte degli architetti legati alla tradizione classica fiorentina. Gli architetti del barocco romano non usarono mai questo metodo di differenziazione, il cui effetto isolante avrebbe interferito con i ritmi dinamici delle loro costruzioni. In contrasto, però, con il procedimento fiorentino, dove il colore invariabilmente sostiene un coerente sistema metrico, lo schema coloristico del Longhena non è logico; per lui il colore era un mezzo ottico che gli consentiva di ribadire o eliminare elementi della composizione, in tal modo guidando lo sguardo dello spettatore.

Molti dettagli della Salute sono anche del Palladio, come gli ordini, le colonne collocate su alti piedestalli (vedi San Giorgio Maggiore) e le finestre segmentate con montanti nella cappella, uno stile derivato dalle terme romane e introdotto dal Palladio nell'architettura ecclesiastica (San Giorgio, Il Redentore). Tutti questi elementi si combinano per dare alla chiesa della Salute l'aspetto austero e casto di una struttura palladiana. Ma si può dimostrare che l'influsso del Palladio fu anche piú essenziale.

Uno dei problemi principali del Longhena consisteva nel conservare la forma ottagonale all'esterno senza

sacrificare luminosità e chiarezza all'interno. Mediante l'espediente apparentemente semplice di rendere i lati di due pilastri consecutivi paralleli l'uno all'altro riuscí a dare alle unità otticamente importanti dell'ambulacro, e alle cappelle, regolari forme geometriche[44], completamente nello spirito del Rinascimento. Il pieno significato di questa organizzazione si rivela solo quando ci si trova nel centro ideale e reale dell'ottagono. Guardando da questo punto in qualsiasi direzione, lo spettatore troverà che nel campo visivo appaiono sempre «quadri» assolutamente omogenei[45]. L'interesse appassionato del Longhena per determinare il campo visivo dell'osservatore è certamente uno dei fattori che gli fecero scegliere il problematico ottagono con ambulacro invece di una delle tradizionali figure rinascimentali sopra una pianta centralizzata.

Sembrerebbe che la centralizzazione dell'ottagono non avrebbe potuto essere portata oltre. Per di piú, il santuario, che si raggiunge con qualche gradino, pare solo vagamente connesso con l'ottagono. Seguendo la tradizione rinascimentale dell'Italia settentrionale delle piante centralizzate (Santa Maria di Canepanova del Bramante) ambiente principale e santuario formano quasi unità indipendenti. Per le due grandi absidi del santuario a cupola, il Longhena usò un sistema completamente diverso da quello dell'ottagono; egli usò pilastri giganti invece di colonne e sostituí le finestre a montanti delle cappelle con normali finestre su due ordini[46]. La forma e i dettagli del santuario dipendono dal Redentore, dove il Palladio aveva compiuto un analogo cambio di sistema fra la navata e la parte centralizzata.

Un terzo ambiente, il coro rettangolare, è separato dal santuario da un arco che poggia su coppie di colonne isolate fra le quali si erge l'enorme e pittoresco altar maggiore. All'interno del coro il sistema architettonico cambia di nuovo: due piccoli ordini di pilastri sono col-

locati uno sopra l'altro. All'estremità del coro appaiono nel campo visivo tre archetti[47]. Longhena, si sarebbe tentati di concludere, raggruppò semplicemente unità spaziali isolate in un modo di tipo rinascimentale. Ma ciò vorrebbe dire aprire la porta ad una interpretazione gravemente erronea, perché in realtà egli trovò il mezzo per unificare queste entità creando connessioni sceniche fra loro.

Dall'entrata della chiesa le colonne e gli archi che incorniciano l'altar maggiore si trovano nel campo visivo – è importante che solo questo motivo e niente altro è visibile – e lo spettatore è guidato verso il centro spirituale della chiesa attraverso una sequenza di archi, uno dietro l'altro: dall'ottagono all'ambulacro e all'altare e, a conclusione della prospettiva, al muro con arco del coro. Cosí, nonostante l'isolamento di tipo rinascimentale di entità spaziali e nonostante la centralizzazione dell'ottagono accuratamente calcolata, c'è una progressione scenica lungo l'asse longitudinale. È stato detto sovente che l'architettura barocca deve molto al teatro contemporaneo. Per quanto riguarda l'architettura romana del barocco, ciò è esatto solo con restrizioni considerevoli, perché un'architettura che mira a effetti spaziali dinamici è intrinsecamente non scenica. Completamente diverso il Longhena: nel suo caso una relazione specifica con il teatro esiste. In Santa Maria della Salute appare una prospettiva dietro l'altra, come quinte sulla scena. Invece di invitare l'occhio – come facevano gli architetti del barocco romano – a scorrere lungo i muri e gustare la continuità spaziale, il Longhena costantemente determina le prospettive attraverso gli spazi.

È evidente che il logico raggruppamento di unità autonome, piú che il concetto romano di unificazione spaziale dinamica, era la condizione prima per una architettura rigorosamente scenografica. Ciò spiega anche

perché il tardo barocco nonostante, o forse a causa delle sue tendenze classicheggianti, fu essenzialmente uno stile scenografico persino a Roma[48].

Unificando spazi separati mediante espedienti ottici, Longhena seguí ancora una volta la guida del Palladio. La navata a forma di camera e la parte centralizzata coperta da cupola del Redentore – entità del tutto separate – sono collegate otticamente per la visuale dell'entrata[49] e fu questo principio d'integrazione scenica che il Longhena sviluppò ulteriormente. Cosí, il Longhena aveva elaborato un'alternativa al barocco romano fondata sul Palladio. Il suo barocco veneziano era, in effetti, l'unica alternativa d'alta classe che l'Italia aveva da offrire. Non ci si rende sufficientemente conto che nella loro ricerca di valori nuovi molti architetti del tardo Seicento si volsero da Roma a Venezia e adottarono i concetti scenografici del Longhena.

Come l'interno, il pittoresco esterno di Santa Maria della Salute era il risultato di decisioni sagge. La spinta della grande cupola è deviata su coppie di contrafforti (le volute) che poggiano sugli archi dell'ambulacro. Le pareti laterali delle cappelle (allineate con questi archi) sono quindi piedritti per la cupola. Si è spesso asserito che la chiesa della Salute del Longhena segue da vicino una incisione di Labacco del 1558. Tale opinione, però, non può essere accolta senza riserve[50]. Anche se il Longhena fu attratto dalle grandi volute della incisione del Labacco, egli le trasformò completamente e inventò le fantasiose spirali decorative che introducono una nota esuberante in un disegno altrimenti austero.

La grande cupola della Salute ha una volta interna e una esterna; quest'ultima è costituita da piombo su legno, secondo il costume veneziano (compreso Palladio). Mentre la cupola principale in ultima analisi deriva da quella di San Pietro[51], la cupola sussidiaria, con la sua forma ampollosa sopra un semplice tamburo circo-

lare di mattoni e affiancata da due campanili, segue la tradizione veneto-bizantina. Il raggruppare insieme una cupola principale e una sussidiaria si adatta bene all'ambiente veneziano – le cupole di San Marco sono molto vicine – ma mai finora il profilo era stato arricchito cosí audacemente usando tipi di cupole e tamburi interamente differenti in un'unica e medesima costruzione. Non meno importante dell'aspetto delle cupole in distanza è la visuale da vicino della zona inferiore dal Canal Grande. Da qui le cappelle a destra e a sinistra dell'entrata principale sono cospicue. Pertanto sono state trattate in modo elaborato come piccole facciate di chiese a sé stanti; in effetti sono abili adattamenti della piccola facciata della chiesa delle Zitelle del Palladio. Il loro piccolo ordine è ripreso nel gigantesco motivo dell'arco trionfale dell'entrata principale. È questo motivo che fissa il suggello dell'intera composizione.

L'arco centrale con le colonne ai lati corrisponde esattamente agli archi interni dell'ottagono, cosí che il tema viene dato prima che si entri nella chiesa. Si aggiunga che i piccoli ordini anche ripetono quello all'interno, e le nicchie per statue in due file si conformano alle finestre nel santuario. E piú di questo: la facciata è, in pratica, concepita come una «scenae frons» e con la porta centrale spalancata, come si vede in un'incisione contemporanea, la sequenza consecutiva di archi all'interno della chiesa, conclusa dall'arco trionfale, rievoca una vera e propria disposizione scenica. Non si può dubitare che la «scenae frons» del Teatro Olimpico del Palladio abbia avuto un influsso decisamente formativo sulla concezione del Longhena. In un senso interamente differente dalle chiese romane del Cortona, del Borromini e del Bernini, Longhena creò nella Salute un tutto organico di esterno e interno, fatto che un accostamento impressionistico a questo tipo di costruzione tende a nascondere[52].

Edifici a pianta centrale con ambulacri rimangono straordinariamente rari in Italia, anche dopo che il grande capolavoro del Longhena era lí e tutti potevano vederlo e studiarlo. L'unica altra chiesa importante di questo tipo, il Santuario dei gesuiti eseguito da Carlo Fontana a Loyola in Spagna, non avrebbe potuto essere progettata senza il modello di Santa Maria della Salute[53]. Cosí una pianta tardo-antica, comune nell'architettura bizantina, riveduta nel XVII secolo a Venezia, fu ripresa da un architetto romano e trapiantata in Spagna.

Le altre opere del Longhena a Venezia e sulla «terra ferma» non possono competere con il suo «magnum opus». Questo vale per le sue due altre chiese, la precedente cattedrale di Chioggia (1624-47)[54] e Santa Maria degli Scalzi a Venezia (iniziata nel 1656)[55]; quest'ultima una semplice struttura a sala con grandi cappelle centrali, fu di esempio a numerose piante di chiese posteriori. In quanto caratteristica per un aspetto del suo stile tardo può essere ricordata la facciata immensamente ricca della piccola chiesa dell'Ospedaletto vicino ai Santi Giovanni e Paolo (1670-78)[56], dove la struttura sembra soffocata sotto scintillanti decorazioni scultoree. Nei suoi numerosi palazzi lo vediamo allontanarsi lentamente dal classicismo asciutto del suo maestro Scamozzi[57] ed elaborare uno stile barocco tipicamente veneziano mediante un premeditato ritorno ai palazzi rinascimentali del Sansovino. La formula del pianterreno a bugnato, ampio uso di colonne nei piani superiori e una dissoluzione della superficie di muro gli si adattava perfettamente. Il suo trionfo finale con l'accentuazione della scultura, la monumentalità barocca e la ricchezza luminosa si troverà nei celebri Palazzi Rezzonico e Pesaro[58] che mostrano in pieno quanto Longhena dovesse al Palazzo Corner del Sansovino e, in misura minore, al Palazzo Grimani del Sanmicheli. Cosí, valutati secondo i modelli romani degli anni sessanta, questi splendidi

palazzi devono essere considerati retrogradi. D'altra parte, nel vano dello scalone del monastero di San Giorgio Maggiore (1634-35) dove due rampe parallele salgono lungo i muri fino a un pianerottolo comune, Longhena provò ancora una volta la sua consumata abilità come maestro di architettura scenica. Questo vano di scala è molto in anticipo sul suo tempo; fece una profonda impressione sugli architetti, particolarmente nell'Italia settentrionale, e fu ripresa e sviluppata nei paesi a nord delle Alpi.

Firenze e Napoli: Silvani e Fanzago.

E' caratteristico della situazione a Firenze, dopo il primo quarto del XVII secolo che nel 1633 il granduca Ferdinando II progettò di eseguire il modello di Dosio del 1587 per la facciata della cattedrale. I membri dell'Accademia del Disegno si opposero a quest'idea, non perché ritenessero il progetto del Dosio troppo insipido, ma perché, dal loro punto di vista, egli non aveva sufficientemente tenuto conto delle parti piú vecchie della cattedrale. Essi prepararono un controprogetto che, in contrasto con la classica dignità del modello del Dosio, ha il difetto di spezzettare il disegno in tanti motivi minuti. In quello stesso momento nel 1635, Gherardo Silvani, che era appoggiato dal granduca, fece un modello suo proprio (Firenze, Museo dell'Opera) che era in pratica un miglioramento del progetto dell'Accademia. Nel suo disegno Silvani riuní elementi decorativi moderatamente barocchi con elementi neo-gotici tratti dal campanile di Giotto. Tuttavia fu scelto il modello dell'Accademia piú debole e conformista. L'esecuzione, comunque, non andò mai oltre gli stadi iniziali[59].

E' chiaro che nel clima «da antiquariato» di Firenze non c'era posto per un libero sviluppo barocco. L'am-

pliamento del Palazzo Pitti ne è un esempio. In due periodi di lavoro, il primo iniziato nel 1620 e il secondo nel 1631, Giulio Parigi ingrandí il palazzo dalle sei parti originali alla misura attuale di venticinque parti. Il suo semplice espediente di ripetere le parti quattrocentesche fu preferito al vigoroso disegno di Pietro da Cortona per il rifacimento dell'intera facciata del palazzo[60].

Nonostante queste tendenze conservatrici e antiquate, Gherardo Silvani (1579-1675)[61] diede a Firenze e ad altre città toscane (Volterra, Pisa, Prato, ecc.) edifici notevoli. Per piú di cinquant'anni egli controllò completamente la situazione; aveva una straordinaria capacità di lavoro e la lista delle sue creazioni è molto lunga. La sua opera ecclesiastica piú conosciuta è San Gaetano, nella cui costruzione per tradizione si dà una parte troppo grande al Nigetti[62]. La facciata solenne si avvicina piú di ogni altra costruzione a Firenze a un disegno barocco. Ma non ci si deve far trarre in inganno dall'uso di un frontone massiccio, dalle ardite sporgenze e l'accumulazione di forme architettoniche concepite in chiave scultorea entro spazi relativamente ristretti; la struttura stessa, basata su un semplice ritmo di pilastri (i doppi pilastri che fiancheggiano il settore centrale sono ripetuti nella fila superiore), riprende il tema del modello di cattedrale di Giovanni de' Medici del 1587, e mentre le tre porte sotto le loro cornici a edicola derivano dal Dosio, altri elementi indicano un influsso del modello di cattedrale del Buontalenti. Una buona parte della decorazione, in effetti, consiste in una esuberante rielaborazione di motivi del Buontalenti. Ma la maggior parte della decorazione appartiene al tardo XVII secolo ed è questo che dà alla facciata il movimento tipico del tardo barocco. L'interno mostra il nobile riserbo tipico delle migliori costruzioni fiorentine del Seicento[63]. L'ampia navata con tre cappelle a ogni lato separate da pilastri con nicchie per statue al di sopra deve il suo effet-

to alla raffinata gamma di colori: i rilievi bianchi sui pilastri e le bianche statue soprastanti[64], stagliate contro l'architettura in «pietra serena» grigio-azzurra, si combinano per dare un'impressione di riservatezza aristocratica. Nulla potrebbe essere piú lontano da costruzioni contemporanee romane come il San Carlo alle Quattro Fontane del Borromini.

I palazzi del Silvani con le loro facciate di stucco disadorne, semplici corsi diritti e i tetti di legno sporgenti sono i corrispondenti toscani del tipo del palazzo romano austero come il Palazzo Mattei del Maderno (es. Palazzi Covoni 1623, e Fenzi, 1634). Solo all'asse centrale è dato risalto mediante un balcone aggettante con una balaustra dal disegno ricco e, nel caso del Palazzo Fenzi, mediante un superbo portale con le Arpie di Raffaele Corradi[65].

L'architettura secentesca a Napoli sembrerebbe molto lontana da quella di Firenze, perché Napoli sotto i governanti spagnoli con il loro amore innato per il plateresco, assistette al sorgere di uno stile decorativo di abbagliante ricchezza e intensa policromia prodotta da intarsi di marmi colorati[66]. Ma considerare il Seicento toscano e quello napoletano in termini di assoluto contrasto, può indurre in errore; strutturalmente l'architettura di Napoli è molto piú vicina a quella di Firenze che a quella di Roma: lo dimostra un'opera importante come il grande «chiostro» della Certosa di San Martino di Cosimo Fanzago (1623-31)[67], con le sue arcate eleganti che non sarebbero fuori posto nella Firenze del XV secolo. Ma la sfera dei Fanzago, comunque, è molto vasta. Basta entrare dal cortile per trovarsi faccia a faccia con il suo esuberante barocco decorativo che mostra il suo caratteristico stile napoletano in pieno sviluppo.

Nel Fanzago (1591-1678)[68] Napoli ebbe un maestro barocco che va tenuto in gran conto, se non sempre per la qualità, almeno per la versatilità del suo talento. La

longevità, un'incredibile capacità di resistenza, facilità di produzione e inesauribili riserve di energia: queste sono alcune delle caratteristiche di questa generazione robusta. Bernini morí a ottantadue anni, Longhena a ottantaquattro, Fanzago a ottantasette e Silvani a novantasei. A Roma, Venezia, Firenze e Napoli gli avvenimenti artistici fino all'ultimo quarto del XVII secolo furono in gran parte determinati da questi artisti. Ma la posizione del Fanzago può essere confrontata solo con quella del Bernini dato che, come il piú grande uomo, anche lui fu un maestro completo, essendo architetto, scultore, decoratore e perfino pittore. A differenza del Bernini, però, che ebbe da lottare tutta la vita con la concorrenza di artisti di primo piano, la supremazia del Fanzago a Napoli sembra sia stata quasi incontestata. Era nato nell'ottobre del 1591 a Clusone vicino a Bergamo e si stabilí già fin dal 1608 a Napoli, dove visse con uno zio. Preparato a fare lo scultore – nel 1612 egli chiama se stesso «maestro di scultura di marmo» – egli debutta come architetto probabilmente nel 1617 con il progetto per San Giuseppe dei Vecchi a San Potito (finito nel 1669). Qui per la prima volta ideò una chiesa a croce greca, schema al quale egli ritornò in una forma o nell'altra in quasi tutte le sue chiese posteriori[69]. Ma poiché egli metteva in risalto l'asse principale, la centralizzazione di queste piante non è di solito completa. Per quanto egli cosí continuasse nel barocco un conflitto essenzialmente manieristico, le sue alte cupole producono una concentrazione decisamente nuova. Solo Santa Maria Egiziaca (1651-1717) è una vera croce greca e si stacca completamente dalle piú tradizionali piante delle sue altre chiese. La pianta di questa, la piú bella chiesa del Fanzago, è cosí vicina a quella di Sant'Agnese a Roma, che bisogna presumere qualche rapporto personale. Inoltre il disegno della cupola sembra derivare da quello di Sant'Andrea al Quirinale del Bernini e il por-

tico convesso da altri modelli romani. Ma se la data 1651 è esatta, il Fanzago avrebbe anticipato concezioni romane piú tarde. Poiché la costruzione della chiesa procedeva molto lentamente, si preferirebbe credere che egli abbia corretto il suo progetto dopo essere venuto a conoscenza dei piú recenti avvenimenti romani. Tuttavia, l'estrema economia nel trattare i dettagli e l'accento posto sulle parti strutturali dipingendole in un bianco leggermente sporco (la policromia è riservata per l'altare maggiore) aiuta a produrre un effetto imponente di semplicità che è interamente non romano. Il fatto che Fanzago fu capace di un simile disegno è rivelatore, perché dimostra che l'ornamento era per lui, secondo l'espressione dell'Alberti «qualcosa di aggiunto e appiccicato piuttosto che qualcosa di innato e di proprio». È precisamente questo che ci rende consapevoli del profondo abisso fra l'architettura del Fanzago e quella del Borromini, per quanto certe caratteristiche del Fanzago contengano reminiscenze del grande maestro romano. Nessuno dei disegni del Fanzago dimostra concezioni dinamiche nella progettazione[70] – al contrario – egli è legato a certi schemi accademici e pertanto una ricerca di uno sviluppo continuo da progetto a progetto sarebbe deludente. Ciò, però, non vale per quanto concerne le sue facciate di chiese e palazzi: perché questi fornivano un vasto campo per esporre combinazioni fantasiose. Qui è facile seguire il cambiamento dall'austero classicismo del portico della chiesa dell'Ascensione (1622), ancora dipendente da Domenico Fontana, alla ricca facciata di Santa Maria della Sapienza (1638-41)[71], che nonostante le complicazioni rimane classicamente accademica e ancora alla facciata di San Giuseppe degli Scalzi con la sua profusione decorativa e l'accumularsi di elementi incongrui – un esempio precoce di composizione tardobarocca, se la data tradizionale 1660 è giusta. Tenendo conto anche di strane creazioni composi-

te come la Guglia di San Gennaro (1631-60) con il suo sorprendente miscuglio di elementi manieristici e barocchi o il vasto Palazzo Donn'Anna (1642-44)[72] pieno di reinterpretazioni personali, sebbene forse provinciali, di motivi tradizionali (mai terminato e per di piú rimasto un rudere dopo il terremoto del 1688), o l'abbondanza decorativa del vigoroso portale del Palazzo Maddaloni – si troverà che Fanzago padroneggiò nel lungo corso della sua vita straordinariamente attiva l'intera gamma delle possibilità offerte dal Seicento: dal classicismo del primo barocco alla pittoresca effervescenza del tardo barocco [73].

[1] A Bologna egli eseguí la costruzione a volta di San Petronio, Santa Lucia con la facciata non finita (1623) e Santi Girolamo ed Eustachio, di cui rimane poco. Suo è anche un progetto per la facciata di San Petronio, un fantastico incrocio tra manierismo e gotico (1626). A Parma la costruzione a volta della Santissima Annunziata di Fornovo è sua, e a Modena egli ebbe una parte importante nel progetto del Palazzo Ducale (1631-34), cfr. p. 243. Per Girolamo e Carlo Rainaldi, cfr. ora la monografia alquanto astrusa di F. Fasolo (1961), che contiene però una quantità di materiale e deve essere consultata per questa parte.

[2] Cfr. la sinossi in FASOLO, *op. cit.*, p. 420. L'opera piú importante di Girolamo è la chiesa carmelitana di San Silvestro a Caprarola presso Roma (1621, *ibid.*, p. 65).

[3] Cfr. D. FREY, in «Wiener Jahrb.», III (1924), pp. 43 sgg.

[4] WITTKOWER, in «Art Bull.», XIX (1937), p. 256. Alcuni studiosi non sono d'accordo con me e attribuiscono il progetto a Girolamo; Cfr. G. MONTALTO, in «Palladio», VIII (1958), p. 144; K. NOEHLES, in «Zeitschr. f. Kunstg.», XXV (1962), p. 168.

Possiamo seguire la carriera di Carlo dal 1633 in poi (G. MATTHIAE, in «Arti figurative», II [1946], p. 49). Il suo progetto per i campanili di San Pietro e l'ammodernamento della facciata che data dal 1645, dimostra che egli era legato al manierismo di suo padre. Tra il 1650 e il 1653 fece numerose piante per Piazza San Pietro che sono assai pedestri e tradizionali (BRAUER E WITTKOWER, p. 67).

[5] Inoltre, per la storia di Santa Maria in Campitelli, WITTKOWER, in «Art Bull.», XIX (1937). Cfr. anche BASSI, in «Riv. d'arte», XX (1938),p. 193; ARGAN, in «Commentari», XI (1960),p. 74.

[6] Per di piú, egli aveva tratto il motivo delle colonne doppie dalla Santa Maria della Pace del Cortona.

[7] Cfr., per es., Santa Maria dell'Assunta a Carrú, di Gallo da Mondoví.

[8] Carlo si interessò specialmente del Campidoglio. Suo padre ebbe l'incarico di costruire il palazzo di sinistra (1646) che fu completato dal figlio durante il papato di Alessandro VII.

Vale la pena di osservare come gli intercolunni esterni di Santa Maria in Campitelli siano integrati con il resto della facciata: Rainaldi usò l'ordine piccolo anche per l'ingresso principale e ripeté la forma del frontone delle finestre sopra la finestra centrale del piano superiore. Nello stesso tempo diede ai pilastri alle due estremità della facciata una duplice funzione tipicamente manieristica: essi appartengono tanto alla chiesa quanto ai palazzi adiacenti.

[9] In Roma stessa, cfr., per es., le facciate di Sant'Apollinare, Santa Caterina della Ruota, e Santissima Trinità in Via Condotti. La non finita facciata del Rainaldi stesso della chiesa del Sant'Angelo Custode ad Ascoli Piceno (1684-85) fu progettata con lo stesso schema, ma con un ordine colossale: anche la chiesa del Carmine ad Ascoli Piceno ha una semplice facciata a edicola in due piani (1687); per queste chiese cfr. FASOLO, *op. cit.*, p. 372.

Un interessante adattamento della facciata di Santa Maria in Campitelli è quello del Duomo di Siracusa (1728), probabilmente disegnata da don Andrea Palma di Palermo e non da Pompeo Picherali come si afferma di solito (cfr. F. MELI, in «Archivio storico per la Sicilia», IV-V [1938-1939], p. 341). L'esempio piú grandioso a Venezia è Santa Maria degli Scalzi di Giuseppe Sardi (1672-80), che diede il prototipo di una nota caratteristica di Venezia. Per la storia della facciata a edicola cfr. ora anche N. T. WHITMAN, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXVII (1968), pp. 108 sgg.

[10] La facciata fu eseguita tra il 1661 e il 1665. Per illustrazioni dei vari disegni, cfr. WITTKOWER, in «Art Bull.», XIX (1937), figg. 17, 20-23; F. FASOLO, in «Palladio», I (1951), pp. 34-38.

Fontana infatti ricevette dei pagamenti nel gennaio 1662; cfr. F. FASOLO, *loc. cit.*; ID., *Rainaldi*, 1961, pp. 379 sg., confuta la partecipazione del Fontana senza ragioni valide. K. NOEHLES, in «Zeitschr. f. Kunstg.», XXV (1962), p. 175, ritorna alla mia interpretazione della testimonianza.

[12] La maggiore ampiezza della cupola ovale si trova piú indietro nella area a forma di cuneo che quella della cupola rotonda, vale a dire in un punto in cui il diametro dell'ovale equivale a quello del circolo.

[13] Carlo Fontana fu il responsabile di parti del tamburo, della cupola e del coro.

[14] Ho tentato (in «Art Bull.», XIX [1937], p. 245) di districare la complicata storia di queste chiese. V. Golzio ha pubblicato nuovi docu-

menti («Archivi», VIII [1941], p. 122) che consentono di fissare delle date esatte, ma ha confuso tutto il problema insistendo nell'escludere la collaborazione di Carlo Fontana nel 1662 perché a quel tempo il suo nome non compare nei documenti. Golzio però trascurò il fatto che la facciata di Sant'Andrea della Valle è una prova della collaborazione tra Rainaldi e Fontana in questo periodo. Questo e altri problemi sono ora stati risolti da H. Hager nella sua storia, ampiamente documentata, delle due chiese in «Röm. Jahrb. f. Kunstg.», XI (1967-68), 191 sgg.

Il nome di Bernini compare nei documenti per la prima volta il 3 dicembre 1674. Ma non possono esservi dubbi che fu lui a fornire il «disegno nuovo» per Santa Maria di Monte Santo che venne usato dopo l'autunno 1673.

[15] Rainaldi adoperò le colonne della smantellata torre di San Pietro dei Bernini (GOLZIO, in «Archivi», X [1943], p. 58).

[16] Cito la tomba di Clemente IX in Santa Maria Maggiore (1671), le tombe Ceva (1672) e Bonelli (1673) rispettivamente in San Venanzio e Santa Maria sopra Minerva; le fontane riccamente decorate nel giardino di Palazzo Borghese (1672-73, cfr. cap. 13, nota 40) e la loggia che si affaccia sul Tevere dello stesso palazzo (1675); gli altari maggiori in San Lorenzo in Lucina (1675) e nei Santi Angeli Custodi (1681, distrutto); il completamento della facciata di Santa Maria in Via (1681), e la chiesetta dei Santo Sudario (circa 1685); infine il mediocre Palazzo Mancini-Salviati al Corso, eseguito, secondo L. Salerno (in *Via del Corso*, Roma 1961, p. 244) da Sebastiano Cipriani dopo la morte del Rainaldi nel 1690. Le borrominiane porte d'entrata del Palazzo Grillo sono sempre state attribuite a C. Rainaldi. L'aggiunta della parte a cupola alla Cattedrale di Monte Compatri del Soria, in genere attribuita Rainaldi (Hempel, Mandl, Matthiae, Wittkower), fu eseguita nell'Ottocento, come mi ha fatto osservare in maniera convincente Howard Hibbard.

K. NOEHLES, *op. cit.*, p. 176 (cfr. nota II), ha giustamente notato che le ultime opere del Rainaldi sono piatte, piú che scultoree e spaziali. Da questo lato Rainaldi porta alle tendenze classicheggianti della fine del secolo.

[17] Archivio di Stato, Roma, Cart. 80, R. 537. Cfr. anche «Roma», XVI (1938), p. 477. La chiesa stessa non è del Longhi, come è stato affermato erroneamente. Un interessante progetto del Longhi per la facciata di San Giovanni Calibita su pianta colonnare concava, all'Albertina di Vienna, datato 1644, e quindi precedente i Santi Vincenzo e Anastasio, fu pubblicato da J. VARRIANO, in «Art Bull.», LII (1970), p. 71.

[18] È appunto la relativamente scarsa sporgenza tra una colonna e l'altra che costringe l'occhio a vedere la triade come un'unità.

[19] Se, secondo il bene informato Passeri (PASSERI-HESS, p. 235), era

stata ideata qualche decorazione scultorea sulle ampie superfici di muro ora spoglie, non sarebbero certo stati rilievi di dimensioni eccessive, perché la presenza di pareti lisce in questi punti è molto importante per far risaltare il motivo delle colonne.

[20] La scala ha, naturalmente, una funzione movimentatrice. Non solo sottolinea l'unità di tutta la facciata, ma lega anche insieme le colonne che incorniciano i settori esterni (gradini) come pure tutta l'area centrale (pianerottolo).

[21] È interessante che un osservatore acuto come il Gurlitt (*Geschichte des Barockstiles*, Stuttgart 1887, p. 400) descriva la facciata come se fosse stata cosí. - Se l'arco del frontone piú largo si prolunga verso il basso, incontra esattamente il bordo del capitello della terza colonna.

Cfr. anche l'interpretazione di questa facciata data dal Sedlmayr (*Epochen und Werke*, Wien-München 1960, II, p. 57).

[22] Recentemente distrutta. Per un'illustrazione cfr. WITTKOWER, in «Art Bull.», XIX (1937), fig. 64.

[23] Per la storia di San Carlo, cfr. soprattutto B. NOGARA, *Santi Ambrogio e Carlo al Corso* («Le chiese di Roma illustrate»), Roma 1923. Prima pietra: 29 gennaio 1612. Onorio Longhi morí nel 1619. Nel 1635 veniva coperta a volta la navata («Roma», XVI [1938], p. 119). 1651: scoprimento dell'altar maggiore (*ibid*., p. 528). c. 1656: cessazione dell'attività di Martino Longhi. 1662: Tommaso Zanobi e fra Mario da Canepina nominati architetti (cfr. documenti pubblicati da L. SALERNO, in *Via del Corso* cit., pp. 146 sgg., anche per il seguente. Salerno nega qualsiasi partecipazione di Carlo Fontana che, secondo O. Pollak, nel suo articolo insolitamente attendibile nel Thieme-Becker, ricevette pagamenti dal 1660 in poi). 1665 sgg.: Cortona dirige la costruzione del transetto e del coro. 1668-72: tamburo e cupola eseguiti su disegno del Cortona, il quale disegnò anche le decorazioni a stucco della navata, transetto e coro. Pagamenti per gli stucchi di C. Fancelli tra il 1674 e il 1677 (cfr. anche TITI, ed. 1674, p. 403). 1672: chiesa in gran parte finita, ma definitivamente nel 1679 (PASTOR, XIV, II, p. 691). 1682-84: facciata (insignificante) di Giovan Battista Menicucci su disegno del cardinale Omodei.

La facciata del Longhi di Sant'Antonio de' Portoghesi, incominciata dopo il 15 dicembre 1629 (HIBBARD, in «Boll. d'arte», LII [1967], 113, n. 167), ma lasciata incompiuta quando si trasferí a Milano negli ultimi anni di vita, mostra un notevole aumento della decorazione scultorea in confronto ai Santi Vincenzo e Anastasio ma è architettonicamente meno pregevole, in parte perché egli si astenne completamente dall'uso di colonne (finita nel 1695 da Cristoforo Schor, figlio di Giovan Paolo; cfr. *Descrizione di Roma moderna*, 1697, p. 486; anche ANSALDI, in «Capitolium», IX [1933]), pp. 611 sgg., e U. VICHI, in «Il Santo», VII (1967), pp. 339-54.

Importanti tra le opere di Longhi sono lo scalone (c. 1640) nel Palazzo Caetani (ora Ruspoli) al Corso, dell'Ammannati e, sopra tutto, l'ancora piú interessante vestibolo della scala nel Palazzo Ginetti a Velletri (dopo il 1644, in gran parte distrutto durante l'ultima guerra).

Il testamento di Longhi fu pubblicato da V. GOLZIO, in «Archivi», V (1938), p. 140.

[24] Vincenzo, che era architetto del papa, ebbe un figlio architetto, Felice (c. 1626-77). Fu Felice (e non Vincenzo come si afferma di solito, anche nella prima ed. di questo libro) che lavorò al Palazzo Chigi di Piazza Colonna (cortile e scalone) e si preoccupò di sistemare la Piazza Colonna per Alessandro VII; cfr. G. INCISA DELLA ROCCHETTA, in *Via del Corso* cit., p. 185. I Chigi se ne valsero anche per il loro palazzo in Piazza Santi Apostoli (BRAUER e WITTKOWER, pp. 127 sgg.; GOLZIO, Documenti, pp. 4 sgg.; anche cap. 8, nota 85).

[25] Cfr. BIANCA ROSA ONTINI, *La chiesa di San Domenico in Roma*, Roma s. d. (c. 1952). Nicola Turriani era probabilmente fratello dei piú noto Orazio (DONATI, *Art. tic.*, p. 355). Vincenzo della Greca aggiunse solo il portale senza tenere alcun conto dell'architettura della facciata del Turriani.

[26] O. POLLAK, in «Kunstg. Jahrb. der k. k. Zentral-Kommission», III (1909), pp. 133 sgg.

[27] La decorazione della galleria ad opera del nipote di Carlo Fontana, Girolamo, non fu finita fino al 1703. Pertanto la galleria dà quindi l'impressione di essere piú tarda di quanto giustifichi la sua architettura. Per gli affreschi sul soffitto a volta, cfr. p. 285.

[28] I. FALDI, *Il Palazzo Pamphily al Collegio Romano*, Associazione aziende ordinarie di credito, Roma 1957, con buone illustrazioni.

[29] Intorno al 1665 Antonio del Grande fu incaricato di ricostruire i palazzi Colonna a Genazzano e Paliano. Nel 1666 e 1667 fu pagato per il lavoro in Sant'Agnese in Piazza Navona. Per la parte da lui avuta nel Palazzo di Spagna, cfr. E. HEMPEL, *Borromini*, Wien 1924, pp. 129 sg.

[30] Per le decorazioni in stucco del Carcani, cfr. p. 383. Bisogna osservare che la data tradizionale «dopo il 1650» per l'architettura del Rossi è probabilmente troppo anticipata. TITI, nella sua ed. del 1674, p. 244, cita ancora la cappella dei Maderno e solo nell'ed. del 1686, p. 195, nota che è stata sostituita da quella di G. A. de' Rossi.

La prima opera del Rossi fu probabilmente la chiesetta di Santa Maria in Publicolis. Per tutte le opere di G. A. de' Rossi, si deve ora consultare la monografia di G. Spagnesi (cfr. bibl).

[31] TITI, ed. 1686, p. 332. - Degno di nota è il cortiletto sul davanti, abilmente inserito nello spazio ristretto. M. BOSI, *Santa Maria in Campo Marzio* («Le chiese di Roma illustrate», 61), Roma 1961, non è molto utile per quanto riguarda l'architettura del Rossi. Ma nuovo

materiale (disegni e documenti) sono stati pubblicati da H. HAGER, in «Commentari», XVIII (1967), pp. 329 sgg.

[32] Sul luogo vi era una cappella piú antica costruita dal Maderno. Che il Rossi sia l'autore della presente cappella è testimoniato dal Pascoli (*Vite de' pittori ecc.*, Roma 1736, I, p. 317) e Titi (ed. 1686, p. 98), che la vide in corso di fabbricazione e cita la bellissima incrostazione di marmi colorati, specialmente la decorazione della cupola ovale tra il 1695 e il 1707. Carlo Francesco Bizzaccheri terminò la cappella.

[33] AMALIA MEZZETTI, *Palazzo Altieri*, Roma 1951. Solo il palazzo piú vecchio è mostrato nel disegno di Lieven Cruyl all'Albertina (H. EGGER, *Römische Veduten*, Wien 1931, II, tav. 89); cfr. anche FALDA, *Nuovi disegni dell'architettura* (prima del 1677), tav. 38. L'importante scalone fu finito nel 1673 (PASTOR, XIV, I, p. 626). Carlo Fontana fece anche progetti per l'ampliamento di questo edificio (E. COUDENHOVE-ERTHAL, *Carlo Fontana*, p. 30). Il Palazzo Bigazzini in Piazza San Marco del Fontana (prima del 1677, abbattuto nel 1900) derivava dal Palazzo Altieri.

[34] Il palazzo, che guarda Piazza Venezia, fu costruito per Francesco d'Aste: contratto 7 giugno 1658 (cfr. L. SALERNO, in *Via del Corso* cit., p. 256). Finito probabilmente prima del 1665 (cfr. il disegno di Cruyl, EGGER, *op. cit.*, II, tav. 90). Degno di nota anche, del Rossi, il Palazzo Carpegna a Carpegna, pubblicato da M. TAFURI, in «Palatino», XI (1967), pp. 133 sgg.

[35] Cfr. p. 323.

[36] Cfr. *Roma antica e moderna*, Roma 1765, II, p. 254; anche SALERNO, in *Via del Corso* cit., p. 220.

[37] Tra le figure minori attive a Roma in questo periodo si possono citare:

I. Paolo Maruscelli (1594-1649), architetto della congregazione di San Filippo Neri fino al 1637 (POLLAK, *Kunsttätigkeit*, I, p. 423), che abbiamo citato come concorrente del Borromini. Ha al suo attivo il Palazzo Madama (secondo il FERRERIO, *Palazzi di Roma*, Roma s. d., tav. II, da datarsi 1642) con cornici di finestre sovraccariche e una sistemazione decorativa del mezzanino sotto il cornicione; notevole perché l'ultimo piano è piú importante del «piano nobile».

II. Mattia de' Rossi (1637-95), sebbene molto piú giovane può essere citato qui perché lavorò per Bernini per quasi tutta una generazione, servendogli molte volte come ispettore dei lavori. In quanto architetto indipendente costruí soprattutto cappelle e altari senza particolari caratteristiche. La sua opera piú cospicua, la facciata di San Francesco a Ripa (1692 sg.) è una cosa fredda e classicheggiante.

III, IV. I nomi degli architetti papali Luigi Arigucci e Domenico Castelli ricorrono sovente nei documenti, ma essi furono dei funzionari piú che dei maestri creativi. L'edificio piú notevole di Arigucci è l'arida facciata a doppia torre di Sant'Anastasia, sovente a torto attri-

buita al Bernini (BATTAGLIA, in «Palladio», VII [1942], pp. 174-83). Castelli (morto nel 1658), ispettore ai lavori papali dal 1623 al 1657, è responsabile della ricostruzione di San Girolamo della Carità (1652-58, documenti in FASOLO, *Rainaldi* cit.).

V. Il Domenichino ebbe delle pretese di architetto e i suoi disegni architettonici per Sant'Ignazio e altri progetti (J. POPE-HENNESSY, *The Drawings of Domenichino at Windsor Castle*, London 1948, p. 121) non sono privi di abilità.

VI. Andrea Sacchi considerava anche l'architettura un'attività secondaria. Nel 1637 viene per la prima volta chiamato «architetto». N. Wibiral («Palladio», V [1955], pp. 56-65) ha dato come probabile il fatto che egli abbia disegnato l'Acqua Acetosa, sovente attribuita al Bemini.

VII. Il gesuita Orazio Grassi (1538-1654), basandosi su un progetto Maderno-Borromini, disegnò ed eseguí la chiesa di Sant'Ignazio, una delle piú grandi di Roma (1626-50). Ai diversi stadi della costruzione si ricorreva a ordinazioni agli specialisti: 1627 per la pianta; x639 per la sacrestia; 1642 per la facciata, che è stata sovente attribuita erroneamente all'Algardi; e 1677 per la cupola, che rimase non eseguita. Cfr. C. BRICCARELLI, O. G. ARCHITETTO, in «Civiltà cattolica», 73 (1922), pp. 13 sgg.; D. FREY, in «Wiener Jahrb.», III (1924), pp. II sgg.; C. MONTALTO, in «Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura», n. II (1957), p. 33.

VIII. Sebbene O. Pollak («Zeitschrift für Geschichte der Architektur», V, 1910-11), abbia smentito la voce, che risaliva al Passeri, che Alessandro Algardi fosse un architetto praticante, studi piú recenti hanno riabilitato la tradizione contemporanea. Comunque, la Porta San Pancrazio (eseguita soprattutto tra il 1646-48) è opera sua mentre il pittore bolognese Gian Francesco Grimaldi fu l'ispettore dei lavori. A parte le dimensioni - la villa è la piú grande di Roma - l'edificio non ha nulla di notevole. t una struttura piuttosto arida, priva di fantasia, ma si distingue per la decorazione in stucco classica. Di recente F. Fasolo («Fede ed arte», XI [1963], pp. 66 sgg.) ha esposto l'idea che l'Algardi abbia fatto i progetti per San Nicolò da Tolentino, in precedenza attribuiti a G. M. Baratta. La questione della Villa Pamphili e dei suoi stucchi è stata ora studiata a fondo in un brillante articolo da O. RAGGI, in «Paragone», n. 251 (1971), pp. 3-38.

IX. Giovan Battista Mola (1585-1665), nato a Coldrerio presso Como; dal 1612-16 a Roma; 1616 nominato architetto della «camera apostolica». I suoi pochi edifici, in uno stile ritardatario, sono stati studiati da K. Noehles nella introduzione all'ed. da lui curata della guida di Roma del Mola pubblicata dal manoscritto di Viterbo firmato, del 1663. (Roma ne l'anno 1663 di Giov. Batt. Mola, Berlin 1966).

[38] L'opera piú importante dell'Avanzini è l'assai piacevole ammodernamento del Palazzo Ducale di Sassuolo.

I problemi riguardanti il Palazzo Ducale di Modena sono stati esaminati con grande attenzione da L. ZANUGG, in «Riv. del R. Ist.», IX (1942), p. 212.

[39] Da Giuseppe Tubertini, 1787. La decorazione scultorea di Luigi Acquisti data anch'essa da questo periodo. La facciata fu costruita nel 1905.

[40] Bergonzoni va un passo piú avanti di Borromini aprendo i pilastri sotto i pennacchi in cappelle e «coretti». Anche il particolare decorativo dei «coretti» è di tipo tardobarocco.

[41] La biografia del Longhena di C. Semenzato (*L'architettura di B. Longhena*, Padova 1954) non è molto soddisfacente. Il capitolo di E. Bassi sul Longhena in *Architettura del Sei e Settecento a Venezia*, 1962, pp. 83- 185 (la spina dorsale del volume), è infinitamente migliore.

[42] Cfr., tra le altre, la vecchia ma ancora fondamentale opera di G. A. MOSCHINI, *La chiesa e il seminario di Santa Maria della Salute*, Venezia 1842; inoltre V. PIVA, *Il tempio della Salute*, Venezia 1930; R. WITTKOWER, *Santa Maria della Salute: architettura scenografica e barocco veneziano*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XVI (1957); ID., in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, III (1963).

[43] Cfr. la Santa Maria di Canepanova del Bramante a Pavia (iniziata 1492?) o la Santa Maria della Croce presso Crema (1490-1500) del Battaglio. - Persino l'alto tamburo con due finestre a testa tonda in ogni sezione di muro proviene da questa tradizione.

R. Pallucchini in una recensione al mio libro in «Arte veneta», XIII-XIV (1959-60), p. 250, sembra insinuare che io ho trascurato l'importanza di Santa Maria di Campagna presso Verona, del Sanmicheli, come prototipo della Salute. Ma Santa Maria di Campagna non è piú vicina alla Salute di altre chiese appartenenti alla tradizione bramantesca e, come in queste, per di piú, vi manca l'ambulacro. E. Bassi anche lui (*op. cit.*, p. 174) respinge l'influenza della Madonna di Campagna sul Longhena.

Il lettore può anche riferirsi alle osservazioni critiche di G. FIOCCO, in *Barocco europeo e Barocco veneziano*, Firenze 1963, p. 89.

[44] Le unità di forma strana si trovano dietro i grandi pilastri dell'ottagono e pertanto non hanno un risultato visivo di alcun genere.

[45] Per esempio, l'arco dell'ottagono è ripetuto nell'arco di ciascuna cappella e di nuovo in quello della finestra segmentata. Per di piú, tutti gli ordini combaciano e si integrano a vicenda.

[46] La finestra sottostante è inscritta in un «motivo palladiano» ad arco, quella rettangolare sopra in una cornice a edicola.

[47] Cfr. il San Giorgio Maggiore del Palladio, dove un sistema di ordini piccoli è visto attraverso uno schermo di colonne che incornicia l'altare.

[48] P. Bjurström nel suo libro informativo e profondo *Giacomo Torelli e la scenografia barocca*, Stockholm 1961, pp. 104, 106, ha esaminato la stretta affinità delle scenografie del Torelli con l'architettura del Longhena. Torelli, nato a Fano nel 1608, lavorò a Venezia dal 1640 al 1645; poi per quindici anni fu scenografo alla corte di Parigi. Nel 1661 ritornò a Fano, dove morí nel 1678.

[49] WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1962[3], p. 87.

[50] La concezione delle due chiese è fondamentalmente diversa: l'una è una «struttura a muro» tipicamente rinascimentale, l'altra (come dimostrato nel testo) una «struttura a scheletro». In senso immediato la Salute è costruita come un edificio gotico. W. Lotz («Röm. Jahrb. f. Kunstg.», VII [1955], p. 22) ha dimostrato che Labacco pubblicò il progetto di Antonio da Sangallo per San Giovanni de' Fiorentini, Roma.

[51] È probabile che Longhena abbia seguito il disegno di Michelangelo per la cupola di San Pietro anche per la falsa lanterna interna che si trova in realtà tra i due involucri della cupola. Ma si ricorderà che nell'Italia settentrionale vi era una lunga tradizione di trattare la lanterna interna ed esterna indipendentemente l'una dall'altra.

[52] Non ho detto che la ricca decorazione scultorea contribuisce notevolmente all'impressione pittoresca dell'edificio. Per capire in pieno la struttura bisogna considerare il tema della decorazione.

[53] Cfr. p. 322.

[54] J. TIOZZO, *La Cattedrale di Chioggia*, Chioggia 1929.

[55] C. MONTIBELLER, *La pianta originale inedita della Chiesa dei Padri Carmelitani Scalzi di B. Longhena*, in «Arte veneta», VII (1953), p. 172. Per la facciata di G. Sardi, cfr. nota 9.

[56] E. BASSI, *Gli architetti dell'Ospedaletto*, in «Arte veneta», VI (1952), p. 175.

[57] Un esempio del suo primo stile scamozziano è il Palazzo Giustinian-Lolin (dopo il 1625).

[58] Palazzo Rezzonico, il piú misurato dei due, era in corso di costruzione nel 1667. L'ultimo piano fu costruito da Giorgio Massari, 1752-56 (cfr. G. MARIACHER, in «Boll. Musei Civici veneziani», IX [1964], pp. 4-29). Palazzo Pesaro fu incominciato tra il 1652 e il 1659. Il progresso fu lento. Nel 1676 ebbe inizio la facciata. Nel 1679 era finito il «piano nobile», ma il palazzo fu completato da Antonio Gaspari solo nel 1710. Cfr. G. FIOCCO, *Palazzo Pesaro*, in «Riv. mensile di Venezia», 1925, p. 377; anche G. MARIACHER, in «Ateneo veneto», 135 (1951); G. BADILE, in «Arte veneta», VI (1952), p. 166; e, soprattutto, E. BASSI, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, III (1963), p. 88 (con nuovi documenti).

Per altre opere del Longhena, cfr. E. BASSI, in «Critica d'arte», XI (1964), p. 31; XII (1965), n. 70, p. 43 e n. 73, p. 42.

Per Gaspari (c. 1660-1749), cfr. lo studio fondamentale del BASSI, in *Saggi e memorie di storia dell'arte* cit., pp. 55-108. Anche G. MARIACHER, in «Boll. dei Musei Civici veneziani», IX (1964), n. 3, pp. 4 sgg.

[59] D. GIOVANNOZZI, in «L'arte», XXXIX (1936), p. 33; W. e E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, Frankfurt am Main 1940-54, III, pp. 335, 471, dove tutta la questione è riassunta in maniera chiara. Cfr. anche le interessanti osservazioni del Panofsky sulla «soluzione di compromesso»del Silvani (*Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, p. 193).

[60] Documenti per la parte del Parigi in R. LINNENKAMP, in «Riv. d'arte», VIII (1958), pp. 55, 59. Giuseppe Ruggieri aggiunse le ali settentrionale e meridionale rispettivamente nel 1764 e nel 1783; la seconda fu terminata solo agli inizi dei secolo XIX.

F. MORANDINI, *Palazzo Pitti, la sua costruzione e i successivi ingrandimenti*, in «Commentari», XVI (1965), pp. 35 sgg.

Sulla base di un disegno di Callot dei 1630, il Blunt (*The French Drawings at Windsor Castle*, London 1945, p. 19) ha dato come probabile che tutti gli ampliamenti siano derivati da un progetto del Buontalenti fatto per Ferdinando I.

[61] Non c'è alcun lavoro moderno sul Silvani soddisfacente. A parte il breve capitolo nel Venturi (XI, 2, p. 624), il lettore deve rifarsi a R. Linnenkamp, che ha pubblicato una Vita del Silvani contemporanea («Riv. d'arte», VIII [1958], pp. 73-111) usata dal Baldinucci per la sua *Vita*.

[62] Prima pietra: 1604. Le linee generali della pianta sembra siano state elaborate dal teatino don Anselmo Cangiani. In un periodo imprecisato tra il 1604 e il 1628 Nigetti lavorò alla struttura, senza grandi risultati. La chiesa attuale è a tutti gli effetti opera di Gherardo Silvani; cfr. BALDINUCCI, ed. 1846, IV, p. 353; PAATZ, *op. cit.*, IV, p. 181; BERTI, in «Riv. d'arte», XXVI (1950), p. 157. Iscrizione sulla facciata: 1645. Consacrazione della Chiesa: 1649. Il particolare ornamentale della facciata è di Alessandro Neri Malevisti. Le statue, degli anni 1680-90 sono di Balthasar Permoser, Anton Francesco Andreozzi e Carlo Marcellini. Il LANKHEIT, p. 172, le data 1687-88.

[63] Un esempio particolarmente buono di questo stile è la badia, ricostruita tra il 1627 e il 1631 (PAATZ, *op. cit.*, I, p. 267) da Matteo Segaloni, del quale si sa poco. Qui anche la caratteristica divisione del coro dei monaci mediante il cosiddetto motivo palladiano, che fu comune a Firenze dalla metà del secolo XVI in poi. Esempi importanti prima della badia: Cappella di Sant'Antonio in San Marco (1578-89) del Giambologna e presbiterio di San Domenico a Fiesole (1603-606) del Caccini.

[64] I rilievi e le figure sono piú tardi, per lo piú del Foggini e della sua scuola. San Gaetano è il luogo migliore per studiare la cultura fiorentina del tardo Seicento. Per i nomi degli scultori e il problema della datazione, cfr. LANKHEIT, pp. 71 sg.

[65] BALDINUCCI, ed. 1846, IV, p. 427.

[66] La tecnica si era sviluppata a Roma. Fu introdotta a Napoli dal Dosio, che probabilmente incominciò le incrostazioni in marmo della Certosa di San Martino (WACHLER, in «Röm. Jahrb. f. Kunstg.», IV [1940], p. 194). Furono il Fanzago e altri come Dionisio Lazzari (morto nel 1690), l'architetto della cupola di San Filippo Neri, a dare a questa tecnica decorativa l'impronta napoletana. Cosí trasformata, fu assimilata attraverso il Fanzago in altre città italiane (Venezia, Bergamo).

[67] I documenti dimostrano che il Fanzago, e non il Dosio, fece il progetto; Cfr. P. FOGACCIA, *Cosimo Fanzago*, Bergamo 1945.

[68] Per il Fanzago, cfr. l'opera poco soddisfacente del Fogaccia, con ulteriori riferimenti.

[69] Chiesa dell'Astensione a Chiaia (1622-45), Santa Maria dei Monti (giovanile), Santa Trinità delle Monache (dopo il 1630, distrutta), Santa Teresa a Chiaia (1650-62), Santa Maria Maggiore («La Pietrasanta», 1653-67), una versione migliorata della pianta dell'Ascensione con cappelle satelliti ovali anziché quadrate, Santa Maria Egiziaca (1651-1717).

[70] La cosa è suffragata dalle sue piante a croce latina, quali Santa Maria degli Angeli alle Croci (1639) e l'ancora piú interessante San Giorgio Maggiore (1640-78), il cui disegno deve molto a Venezia.

[71] U. PROTA-GIURLEO, *Lazare veni foras*, in «Il Fuidoro», IV (1957), pp. 90 sgg., pubblicò un elenco datato 1653 proveniente dagli archivi notarili di Napoli in cui sono enumerate opere della bottega di Lazzari (nota 66) e tale elenco comprende le facciate sia della Sapienza sia di Palazzo Firrao.

[72] U. PROTA-GIURLEO, *Alcuni dubbi su Fanzago architetto*, in «Il Fuidoro», III (1956), pp. 117 sgg. attribuisce il Palazzo Donn'Anna a Bartolomeo Picchiarti (cfr. nota sg.). Alla morte di questi Onofrio Gisolfi continuò il palazzo; Cfr. F. STRAZZULLO, *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Napoli 1969, pp. 181 sgg. Devo le due ultime note alla cortesia di Fred Braueen.

[73] Tra gli altri architetti napoletani di questo periodo vanno almeno citati i nomi di Bartolomeo Picchiatti (morto nel 1643) e suo figlio Francesco Antonio (1619-94). Il primo incominciò come ispettore dei lavori di Domenico Fontana e disegnò piú tardi San Giorgio dei Genovesi (1626) e Sant'Agostino alla Zecca (1641), alla quale fu aggiunto lo stravagante abside cento anni dopo (1756-61) da Giuseppe Astarita e Giuseppe de Vita. Il figlio disegnò la guglia di San Domenico (1658, finita 1737 da D. A. Vaccaro), la chiesa e il palazzo del Monte della Misericordia (1658-70), e le chiese di San Giovanni Battista e Santa Maria dei Miracoli (1661-75).

Capitolo tredicesimo

Tendenze nella scultura del barocco

ROMA.

La prima generazione.

La scultura del barocco giunse al culmine con la completa espansione dello studio del Bernini. Ciò tuttavia non accadde fino alla metà degli anni quaranta, quando il Bernini dovette affrontare il gigantesco compito di decorare i pilastri e le cappelle di San Pietro[1]. L'organizzazione dello studio era iniziata, naturalmente, già molto prima. Fu il Baldacchino che per prima cosa richiese un vasto aiuto da altre mani. Oltre al vecchio Stefano Maderno, alcuni promettenti scultori della stessa generazione del Bernini vi trovarono impiego: suo fratello Luigi, Stefano Speranza, Duquesnoy, Giuliano Finelli, Andrea Bolgi e il piú giovane Giacomo Antonio Fancelli. Non c'è molto da dire su Luigi Bernini: egli rimase sempre un devoto imitatore del suo grande fratello, lo aiutò in numerose imprese (soprattutto in San Pietro) e non mostrò mai uno stile personale[2]. Né esaminerò Stefano Speranza. Bernini se ne valse per un certo numero di anni e il suo unico, e dubbio, diritto alla fama è il retrogrado debole rilievo sul sarcofago del monumento della contessa Matilde. Finelli e Bolgi, d'altra parte, furono, dopo i grandi maestri, i piú distinti scultori di questa generazione.

Giuliano Finelli (1601-57) arrivò a Roma nel 1622 e fu immediatamente assunto dal Bernini come suo primo aiutante nello studio[3]. Egli non arrivava direttamente dalla sua città natia, Carrara, ma da Napoli dove aveva studiato scultura sotto Naccherino. Il sodalizio del Finelli col Bernini durò solo pochi anni; nel 1626 un altro carrarese, Andrea Bolgi (1605-56), che aveva lavorato a Firenze con Pietro Tacca, si trasferí a Roma insieme al suo compatriota Francesco Baratta e attrasse subito l'attenzione del Bernini. Quando, nel 1629, furono date le ordinazioni per le quattro statue gigantesche nei pilastri di San Pietro, il Bernini raccomandò lui a preferenza del Finelli. Ciò virtualmente segnò la fine della carriera del Finelli a Roma; e sebbene egli non rimanesse senza lavoro[4] (grazie soprattutto ai buoni uffici di Pietro da Cortona) egli ben presto ritornò a Napoli dove si procurò una vasta clientela[5], nonostante i tentativi di Cosimo Fanzago per liberarsi del pericoloso rivale. Mentre era a Napoli Finelli mantenne contatti con Roma. E fu da Napoli che egli mandò a Roma la tomba del cardinale Domenico Ginnasi, alla quale ritorneremo piú avanti. Nella sua gioventú Finelli aveva assimilato completamente lo stile grandioso del Bernini. A Napoli perse a poco a poco il senso della finezza e delicatezza della materia, il suo stile divenne duro e volgare. Ciò non può ritenersi solo come una semplice degenerazione provincialistica di un artista di talento lontano dal centro spirituale, Roma; è in fin dei conti ciò che successe, mutatis mutandis, all'opera di moltissimi artisti tra il 1630 e il 1650, ma nella maggior parte dei casi la pietrificazione sta nella direzione di un rafforzato classicismo. Dopo il suo ritorno a Roma, alla fine della sua vita, Finelli andò ancora oltre sulla stessa strada. Come Mochi, nella sua ultima fase, egli perse interamente l'interesse per le superfici gradevoli, calde e raffinate[6].

Mentre Finelli lavorava sodo a Napoli, eseguendo

ordinazioni importanti, l'indolente Bolgi, il piú arido tra i protetti del Bernini, passò dieci dei suoi anni migliori sulla statua di Sant'Elena (1629-39)[7]. La freddezza classicheggiante, la precisione meticolosa e il lento ritmo lineare sembrerebbero andare in senso contrario al dinamico concetto di massa del Bernini, di cui si può sentire un'eco nell'ampio movimento del mantello. Si potrebbe quindi concludere sommariamente che Bernini e Bolgi avessero imboccato strade diverse. Al contrario, lo stile del Bolgi mostra notevoli affinità con l'opera del Bernini in questo periodo. La Sant'Elena è infatti cosí vicina alla contessa Matilde del Bernini (1633-37), che quest'ultima fu spesso attribuita al Bolgi. Abbiamo visto che durante gli anni trenta Bernini stesso fece delle concessioni agli ideali classici sostenuti dalla cerchia Poussin-Sacchi. È perciò comprensibile che in quel periodo egli considerasse Bolgi come uno dei suoi assistenti piú fidati[8]. Egli se ne servi ancora in San Pietro fin verso il 1650; ma allora era sorta una nuova generazione che accoglieva entusiasta le nuove idee del Bernini. Prima del 1653, Bolgi andò a Napoli e alcune opere di lí mostrano un tentativo alquanto sforzato di emulare il vigoroso barocco del Bernini della metà del secolo[9].

Fra i rimanenti scultori di questa generazione è stato ricordato l'instabile Francesco Baratta (1590-1666), autore del rilievo sopra l'altare nella Cappella Raimondi, San Pietro in Montorio, e di una delle gigantesche figure (Rio della Plata) sulla Fontana dei Quattro Fiumi in Piazza Navona. Infine andrebbe ricordato Nicolò Menghini (c. 1610-65); egli lavorò per il Bernini in San Pietro durante gli anni quaranta e restaurò alcune statue classiche nel Palazzo Barberini. Il suo nome rimane in quanto egli fu l'autore della mal riuscita figura di Santa Martina (1635) sotto l'altare maggiore dei Santi Martina e Luca, una delle tante statue di martiri giacenti derivate dalla Santa Cecilia di Stefano Maderno[10].

Questo sguardo generale ha dimostrato che, a parte il Bernini, l'Algardi e il Duquesnoy nel secondo quarto del XVII secolo il numero di scultori dotati a Roma fu minimo. Naturalmente non si deve dimenticare che l'anziano Mochi viveva e lavorava per tutto questo periodo e che Stefano Maderno morí solo nel 1636. È chiaro che per la piú grande impresa del secondo quarto del secolo, le statue gigantesche nei pilastri sotto la cupola di San Pietro, la scelta piú ovvia cadde su Bernini, Duquesnoy e Mochi; per la quarta figura c'era da scegliere fra Finelli e Bolgi, non essendoci allora maestri migliori sotto mano dato che la reputazione dell'Algardi non si era ancora sufficientemente affermata. Questa situazione cambiò considerevolmente intorno alla metà del secolo. La generazione successiva fu ricca di talento, sebbene non vi fosse nessuno che si avvicinasse per qualità e importanza ai pionieri del barocco.

La seconda generazione.

Fra i molti giovani scultori che lavoravano nel 1650 ce ne sono tre o quattro che spiccano sia per i meriti intrinseci dei loro lavori o come capi di grandi studi. I loro nomi sono Ercole Ferrata (1610-86) il piú anziano di questo gruppo, Antonio Raggi (1624-86) e Domenico Guidi (1625-1701). Il quarto scultore che dovrebbe essere ricordato qui è l'allievo del Ferrata, Melchiorre Caffà. Nato a Malta nel 1635, Caffà realmente appartiene a una generazione del tardo barocco. Ma egli fu estremamente precoce e morí all'età di trentadue anni (nel 1667)[11], troppo giovane per portare avanti lo stile alla nuova fase. Senza dubbio egli fu il piú dotato dei giovani scultori e nessuno si avvicinò quanto lui allo stile elevato dell'ultimo periodo del Bernini. Le opere principali che egli eseguí nel breve periodo di dieci anni sono

presto ricordate. Esse sono: l'Estasi di santa Caterina nel coro di Santa Caterina da Siena a Monte Magnanapoli; San Tommaso di Villanova distribuisce elemosine (Sant'Agostino); il rilievo con Sant'Eustachio nella tana del leone (Sant'Agnese in Piazza Navona) e la figura giacente di Santa Rosa in San Domingo a Lima nel Perú[12]. Queste opere, tutte di dimensioni considerevoli, furono eseguite, contemporaneamente entro un certo numero di anni; ma sembra che solo la Santa Caterina in estasi fosse finita personalmente dal Caffà prima della morte[13]. La santa, in mistica esaltazione, è portata verso il cielo su nuvole rette da angeli. Piú in alto il cielo si apre (cioè nella lanterna) e una schiera di angeli e putti gioca nella luce celeste dalla quale la Trinità scende lentamente in una gloria radiosa per accogliere la santa. Il carattere taumaturgico del mistero è stato accentuato dal contrasto del marmo bianco della santa e dei suoi compagni angelici con lo sfondo di marmo multicolore.

Sembra certo che tutto il coro doveva formare una grande unità compresi dei rilievi lungo le pareti laterali, che la morte gli impedí di eseguire[14]. Caffà utilizzò in pieno le idee della Cappella Cornaro del Bernini e, anzi, nessuna altra opera è cosí vicina nello spirito alla Santa Teresa. C'è però una notevole differenza fra maestro e discepolo; una quasi morbosa sensibilità emana dal rilievo di Santa Caterina, e ciò non si può mai dire delle opere del Bernini. Questa differenza sembra essere di generazione piú che di temperamento personale, perché l'artista piú giovane era in grado di usare liberamente quelle formule di espressione che quello piú vecchio aveva ancora da creare.

L'Estasi di santa Caterina appartiene alla nuova categoria berniniana del gruppo pittorico attaccato al muro. Nel suo San Tommaso di Villanova, Caffà produsse un gruppo isolato che è rigorosamente integrato in tutto lo schema della cappella. L'opera costituisce il centro di

una grande pala d'altare scolpita, le cui ali sono formate da rilievi di Andrea Bergondi (c. 1760) che rappresentano scene della vita del santo. Diversamente dalla Decapitazione di san Paolo dell'Algardi dove due figure isolate sono sviluppate nello stesso piano, la composizione del Caffà non solo lega insieme molto strettamente il santo e la donna che riceve l'elemosina, ma collocando quest'ultima fuori dalla nicchia centrale e voltandola verso il santo, l'autore ha fatto sí che essa fungesse da legame fra la vita reale e il mondo fittizio dell'arte. Invece di adorare un'immagine di culto i poveri che pregano qui sono stimolati a identificarsi con colei che riceve l'elemosina e a partecipare all'opera caritatevole della Chiesa «attiva». Ma la figura femminile non è una anonima donna del popolo: con un atto di poetica identificazione del donatore con il ricevente, essa si presenta nel tradizionale ruolo della Carità. Per la composizione di questo gruppo Caffà seguí un modello pittorico, cioè il quadro di Romanelli della stessa scena nel convento di Sant'Agostino. Le figure, invece, prendono l'imbeccata dal Bernini, come mostra l'attraente modello in terracotta: il santo deriva dai Padri della Chiesa della Cattedra e la «Carità» dal corrispondente gruppo sulla tomba di Urbano VIII[15]. Ma ancora una volta queste figure esibiscono una spiritualità ipersensitiva, in confronto a cui le opere del Bernini appaiono massicce, salde e virili.

A parte l'abilità tecnica, Caffà può aver imparato ben poco dal suo maestro infinitamente meno ingegnoso, Ercole Ferrata. Quest'ultimo nacque a Pelsotto, vicino a Como, e lavorò a Napoli[16] e all'Aquila prima di stabilirsi a Roma. Ciò che è rimasto dei suoi lavori giovanili è provinciale e senza interesse. Egli era già di mezza età quando lo troviamo a Roma che lavora sotto il Bernini alla decorazione marmorea dei pilastri di San Pietro (1647). Contrariamente a una tradizione duratura,

egli non può aver eseguito una delle allegorie per la tomba di Leone XI dell'Algardi, né è certo che egli abbia collaborato al rilievo di Attila. Nel 1653 la sua reputazione era tale che il Bernini gli affidò la figura piú importante della tomba del cardinale Pimentel in Santa Maria sopra Minerva, quella del cardinale stesso. Qui fu data la preferenza al Ferrata sul piú giovane Antonio Raggi e il meno famoso Giovan Antonio Mari, ognuno dei quali eseguí una delle allegorie a tutto rilievo[17]. Un anno o due dopo egli ebbe la parte principale nella continuazione, dopo la morte dell'Algardi, dell'opera di questi in San Nicolò da Tolentino, a cui collaborarono anche il Guidi e Francesco Baratta. Durante i successivi quindici anni il Bernini dimostrò di apprezzare l'abilità del Ferrata valendosene per numerose grandi imprese[18]; ma nonostante questi stretti contatti il Ferrata non assorbí mai completamente lo stile dinamico del Bernini, tese invece verso un classicismo di origine algardiana.

Opere caratteristiche del Ferrata sono in Sant'Agnese a Piazza Navona dove si possono studiare i diversi stili dei quattro maestri di cui ci stiamo ora occupando: la statua di Sant'Agnese sul rogo (1660), ricorda per certi aspetti la Santa Susanna del Duquesnoy, infatti anche qui l'abito è relativamente liscio e sostiene la struttura del corpo, mentre la testa deriva tanto dal Duquesnoy come dalle classiche Niobidi. Ma nessun artista che lavorasse nel 1660 nell'orbita del Bernini poteva ritornare alla classica purezza del Duquesnoy del 1630. Seguendo l'esempio delle statue di santi del Bernini, il Ferrata rappresentò un momento transitorio; assistiamo a un momento drammatico: la potenza della sua preghiera rende la santa immune dalle fiamme che la lambiscono. Il gesto delle braccia protese, il modo pittorico di trattare il fuoco, il vestito mosso dal vento, tutto ciò crea una inquietudine formale ed emotiva, fortemente in contrasto con le tendenze puriste degli anni

trenta. Lungo la parte sinistra della figura si noterà un pezzo di drappeggio autonomo che il Ferrata prese dal Longino del Bernini. Il motivo è solo una blanda eco dell'originale; resta estraneo alla forma e allo spirito della statua ed è una indicazione rivelatrice di quanto quella del Ferrata sia un'arte derivata.

Lo studio di un rilievo, la grande Lapidazione di sant'Emerenziana nella stessa chiesa (iniziato nel 1660) porta a conclusioni analoghe. Conformandosi alla corrente teoria classica, Ferrata compose la sua opera con un numero minimo di figure, ognuna chiaramente differenziata dall'azione, il gesto e l'espressione. La nitida e semplice disposizione tripartita con gli aggressori alla destra, il popolo spaventato alla sinistra e la santa isolata nel centro sembra il risultato di un'applicazione dogmatica dei principî dell'Algardi. Mentre il tipo della santa mostra anche qui un attento studio della Santa Susanna del Duquesnoy, e mentre certi personaggi sono evidentemente ispirati dal rilievo di Attila, Ferrata ritorna per le figure degli attaccanti al piú classico dei pittori barocchi, il Domenichino, la cui Lapidazione di santo Stefano (ora a Chantilly) doveva essergli nota[19]. Il lettore si sarà accorto che i principî scultorei applicati nella metà superiore del rilievo sono in contrasto con quelli della metà inferiore. Le figure, particolarmente quella dell'enorme angelo informe, non solo hanno diverse proporzioni, teste piccole e corpi allungati, ma masse di drappeggi pittoreschi nascondono la struttura dei corpi, e i contorni non netti mancano completamente della chiarezza e precisione del Ferrata. È evidente che Ferrata non fu responsabile di questa parte del rilievo: dopo la sua morte passò a Leonardo Retti[20], che lo finí fra il 1689 e il 1709, e solo in quell'anno le due parti del rilievo furono congiunte. Retti, allievo di Ferrata, lavorò molti anni sotto il Raggi, cosí la differenza stilistica nelle due metà del rilievo di Santa Emerenzia-

na è caratteristica delle due diverse tendenze rappresentate dal Ferrata e Raggi e ancor piú del cambiamento cronologico dal barocco allo stile pittoresco e discorsivo del tardo barocco.

Per certi aspetti Antonio Raggi rappresenta il polo opposto del Ferrata. Se il Ferrata è l'Algardi, il Raggi è il Bernini della seconda generazione. Di quattordici anni piú giovane del Ferrata era nato anche lui nella regione di Como, a Vico Morcote; a differenza del Ferrata egli andò a Roma nella prima giovinezza ed entrò nello studio dell'Algardi. Nulla si sa della sua attività sotto l'Algardi[21] e, come il Ferrata, lo incontriamo la prima volta nel 1647 impegnato sotto il Bernini nella decorazione dei pilastri di San Pietro. Successivamente egli divenne il piú intimo e prolifico allievo del Bernini e, eccezion fatta per il Caffà, non ci fu nessuno che assorbí cosí completamente lo stile grandioso del maestro. Oltre alla sua ampia attività sotto il Bernini durante un periodo di trent'anni[22], Raggi eseguí opere indipendenti di grande importanza, fra le quali le seguenti meritano una speciale menzione: il rilievo con la Morte di santa Cecilia in Sant'Agnese (1660-67), il grande Battesimo di Cristo sull'altare maggiore di San Giovanni de' Fiorentini (c. 1665), il vasto ciclo di decorazioni in stucco nella navata e nel transetto della chiesa del Gesú (1669-83), il rilievo e le statue della Cappella Ginetti in Sant'Andrea della Valle (1671-75), e infine, all'inizio degli anni ottanta, il monumento Gastaldi e la decorazione dell'altare maggiore in Santa Maria de' Miracoli.

È difficile dare un'idea adeguata dell'alta qualità della scultura del Raggi senza illustrarne molti dettagli[23]. Il suo genio era particolarmente adatto a lavorare in stucco e il rilievo di marmo in Sant'Agnese non è forse la sua opera piú indovinata. Ma essa richiede speciale interesse per numerose ragioni. Originalmente, a Giuseppe Peroni (c. 1626-63), uno dei piú stretti collabo-

ratori dell'Algardi, fu commissionato un rilievo (1660). Peroni morí quando il modello a grandezza naturale era finito. Raggi, a cui fu richiesto di sostituirlo, pare non abbia scartato completamente il lavoro preparatorio del Peroni; la metà sinistra del rilievo in particolare, con la figura in piedi del papa Urbano (che era presente quando la santa martire morí attorniata da cristiani) e il suo accompagnatore in ginocchio, corrisponde esattamente al rilievo di Attila dell'Algardi. Anche qui troviamo la divisione nel centro e la differenziazione fra la calma fede del papa e la folla emozionata a destra. Fino qui giunge l'influsso dell'Algardi. Lo stile individuale del Raggi è evidente nelle proporzioni estremamente allungate delle figure, la corporatura snella, i movimenti eleganti[24], come pure nella caduta dei drappeggi che rivelano un temperamento nervoso e inquieto. Questa irrequietudine è notevole anche nel raggruppamento delle figure. Contrariamente al Ferrata, Raggi rifiutò la lezione appresa dal Domenichino, il cui affresco sullo stesso soggetto in San Luigi de' Francesi, dal classico equilibrio, non dista piú di un tiro di pietra da Sant'Agnese. In confronto alla tersa disposizione del rilievo di Santa Emerenziana del Ferrata, le figure nell'opera del Raggi appaiono affollate in gruppi complicati, quasi confusi, che rivelano la sua indifferenza per il dogma classico della chiarezza espressa attraverso un numero minimo di figure. D'altra parte, il magnifico angelo con la palma del martire, assolutamente berniniano e ovviamente derivante dalla contemporanea gloria degli angeli sulla cattedra, mostra la dolcezza e la tenerezza di sentimento, caratteristico nell'arte del Raggi. Queste qualità, forse meno ovvie nelle altre parti del rilievo, si possono osservare in un gran numero delle sue opere e spesso sembrano anticipazioni delle piú leggere attrattive del XVIII secolo. La storia del rilievo di Santa Cecilia del Raggi illustra l'inutilità di tentare una

rigida separazione della corrente berniniana da quella algardiana; a quel tempo simili contrasti non avevano sufficiente peso per impedire che una commissione fosse passata dal seguace di un maestro a quello dell'altro.

Nelle sue ultime opere, specialmente negli stucchi, Raggi si arrese completamente al mistico stile tardo del Bernini e questa fase nel suo sviluppo è meglio studiata nella chiesa del Gesú. Secondo fonti contemporanee, Gaulli, il pittore degli affreschi, fu anche il responsabile del disegno degli stucchi. Sia ciò vero del tutto o solo in parte, gli stucchi del Raggi sono un perfetto parallelo «in scultura della profonda eco suscitata in Gaulli dal fervido e spirituale stile tardo del Bernini». Il tempestoso movimento e l'estasi dei putti giubilanti sulle nuvole del Raggi, disposti in pannelli sopra il cornicione della navata e del transetto, devono essere intesi come reazioni al soggetto principale del soffitto: l'affresco dell'Adorazione del nome di Gesú. Come tipo, questi putti devono non poco al Duquesnoy, ma non si può immaginare un maggiore contrasto alla calma compostezza delle creazioni di quest'ultimo. Piú in alto, di fianco alle finestre, ci sono allegorie[25] di dimensioni monumentali che gesticolano selvaggiamente o sono in atteggiamento di profonda devozione e contemplazione, avvolti in drappeggi che sembrano seguire leggi proprie, gonfiati dal vento, sollevati, contorti e a zigzag attraverso le figure. Sebbene molte di queste dimostrino una vera comprensione del Bernini tardo, si troverà che altre vanno considerate un brusco capovolgimento poiché il virtuosismo sostituisce la spiritualità. In altre parole in questo ciclo di figure la qualità decorativa del tardo barocco appare a fianco a fianco della tensione premeditata del barocco.

Con l'eccezione della decorazione scultorea di San Pietro che fu portato avanti da molte mani durante un

periodo di centocinquant'anni, non c'è altro ciclo scultoreo barocco a Roma che possa reggere il confronto con quello del Raggi, eseguito nel breve tempo di poco piú di un decennio. Per compiere questo tour de force, Raggi dovette valersi di assistenti su vasta scala, e questo spiega forse le differenze di qualità. Le allegorie nel lato destro della navata sono nell'insieme piú deboli di quelle a sinistra; sembrano essere di Leonardo Retti, la cui vasta parte nella decorazione del Gesú è bene documentata. Altri collaboratori furono Michele Maglia (transetto destro) ed il degno Paolo Naldini, che fu completamente educato nello studio del Bernini e fu ricordato dal Bernini stesso come il miglior scultore a Roma dopo Antonio Raggi[26].

Ferrata e Raggi difendono tendenze rivali senza essere antagonisti. Il caso di Domenico Guidi è diverso. È caratteristico il fatto che egli non passò mai dalla scuola del Bernini; ed egli fu probabilmente l'unico artista importante della sua generazione i cui servizi furono raramente richiesti dal Bernini. Inoltre, egli non partecipò sovente a imprese comuni col Ferrata e il Raggi, ma si preoccupò di crearsi una vasta clientela propria. Nato a Carrara, egli seguí lo zio Giuliano Finelli a Napoli; la sua carriera iniziò veramente quando, all'età di ventidue anni, egli fuggí a Roma al tempo della rivolta di Masaniello ed entrò nello studio dell'Algardi. Qui egli rimase in qualità di allievo preferito fino alla morte di quest'ultimo nel 1654, dopo di che egli fondò uno studio indipendente ed elaborò un metodo empirico per un rapido successo. Egli si circondò di una équipe di semplici artigiani e con il loro aiuto riuscí a lavorare piú rapidamente e a minor prezzo dei «professori» che disprezzava. Con questo metodo il Guidi poté produrre moltissime opere non solo per Roma e il resto d'Italia[27], ma anche per la Germania, la Francia, la Spagna e Malta.

Le sue prime opere, come il monumento a Natale

Rondinini in Santa Maria del Popolo (1657) sono aride versioni di prototipi dell'Algardi. Tra il 1650 e il 1670 egli mostra ancora interesse per le esecuzioni consistenti e accurate, ma le sue produzioni durante l'ultimo quarto del secolo dimostrano, con poche eccezioni, una sgradevole asprezza e rigidezza. Le sue figure diventano tozze e sono attraversate da masse di drappeggi spezzate agli angoli. Fu lui il principale responsabile del cambiamento dal barocco romano al nuovo idioma tardo barocco – un cambiamento ben illustrato nel suo grande rilievo sopra l'altare della Cappella del Monte di Pietà (1667-76). In quest'opera lo stile del rilievo pittorico dell'Algardi ha subito un'interessante trasformazione. In confronto con altre opere del Guidi, la composizione, che sale in una grande curva dalla Maddalena inginocchiata nell'angolo in fondo a destra alla figura di Dio Padre in cima, non è senza meriti; ma non c'è discriminazione fra i gradi di importanza spirituale dei sacri personaggi, né le singole figure sono sufficientemente articolate per mettere lo spettatore in grado di seguirne i movimenti con sicurezza e facilità e persino di decidere se il drappeggio appartiene a una figura o all'altra. E la sfera superumana e umana non sono piú separate. Il piano del rilievo è coperto da figure senza molte differenziazioni qualificanti e ne risulta una movimentata farragine di forma plastica. Algardi aveva lavorato a ritroso in profondità partendo dalle figure principali che emergono quasi tridimensionali e cosí tengono l'interesse dello spettatore. Guidi invece diede alla maggior parte delle figure quasi uguale sporgenza dal rilievo, portando a una neutralizzazione del centro dell'azione. Ed è soprattutto il cambiamento da un concetto di rilievo pittorico, illusionista a uno «pittoresco», che ricorda sarcofaghi tardoantichi, che spiega la distribuzione non accentuazione della forma scultorea sopra la superficie.

Guardando indietro dalla nuova posizione, il rilievo di Attila dell'Algardi sembra dotato di qualità dinamiche, vigorose. E per quanto ci siano sempre stretti legami fra il Guidi e l'Algardi riguardo alle forme e ai tipi individuali, la allentata tensione dell'opera del primo è caratteristica di un nuovo periodo in cui la passione del barocco si è raffreddata. Il crollo del senso d'unità e di drammaticità del barocco si può osservare non solo in altre opere del Guidi, ma anche, naturalmente in produzioni contemporanee nelle altre arti. Guidi stesso ebbe una parte importante nell'effettuazione di questo passaggio, di cui non si trovava neppure un indizio nelle opere del Ferrata e del Raggi.

Tombe con l'effigie in preghiera.

Prima di occuparci dei maestri minori di questo periodo, sceglieremo per una speciale considerazione il tipo piú comune di tomba del barocco, che mostra la figura del defunto, rivolto in atteggiamento devoto verso l'altare. La tomba piú nota di questo tipo è quella del medico Gabriele Fonseca, una delle piú commoventi opere del Bernini tardo (c. 1668-75, San Lorenzo in Lucina). La fervente devozione del Fonseca e l'abbandono spirituale sono rievocati dal mistero dell'Annunciazione, dipinto sopra l'altare; cosí un legame impalpabile fra il Fonseca e l'altare copre lo spazio in cui lo spettatore si muove. Questa idea ricorre per la prima volta in tombe del XV secolo e da allora in poi si può trovare in Spagna, in Francia, in Germania e nel Paesi Bassi[28]. Tranne che nella Napoli spagnola, però, il tipo era raro in Italia e solamente molto avanti nel XVI secolo i busti con le mani giunte rivolti verso l'altare incominciarono a comparire a Roma. La serie inizia con la solenne Elena Savelli di Giacomo del Duca, in San Giovanni in Late-

rano (1570)[29] e arriva, prima della fine del secolo, a opere come il semplice e vigoroso cardinale Giovan Girolamo Albani del Valsoldo in Santa Maria del Popolo (1591)[30]. Bernini riprese il modello per la prima volta nel giovanile busto del cardinale Bellarmino (1622, Gesú), il cui lieve volgere della faccia nella direzione opposta a quella delle mani in preghiera suggerisce un legame fra la congregazione e l'altare.

Il passo successivo nell'evoluzione del tipo del barocco è, forse inaspettatamente, dovuto all'Algardi con la tomba Millini in Santa Maria del Popolo (c. 1630): la figura del defunto cardinale è distintamente rivolta verso l'altare; una mano regge il libro di preghiere, l'altra è premuta contro il petto nel tradizionale gesto di devozione. Qui la grande tavoletta rettangolare dell'iscrizione serve da parapetto[31] e, sebbene non vi si tenti, o raggiunga, una vera illusione, la descrizione della tomba fatta dal Bellori dimostra che ai contemporanei ricordava «una figura inginocchiata rivolta in preghiera verso l'altare». Giuliano Finelli sviluppò l'idea ulteriormente nella tomba del cardinale Giulio Antonio Santorio collocata nella grande cappella ovale di Onorio Longhi in San Giovanni in Laterano, che data dagli inizi degli anni trenta, probabilmente poco prima che l'artista andasse a Napoli. Qui la figura sembra realmente inginocchiata dietro a un inginocchiatoio, con le mani giunte appoggiate sul cuscino. Il realismo algardiano nel trattare la superficie rafforza l'illusione della vita reale. E a questa si accompagna un piú audace movimento della figura verso l'altare e una piú intensa espressione di devozione. Circa dieci anni dopo, Finelli fece la tomba del cardinale Domenico Ginnasi per la chiesetta di Santa Lucia dei Ginnasi[32]. Per quanto la lavorazione sia meno raffinata, l'opera va considerata un ulteriore passo avanti verso l'affermarsi del tipo. Finelli ritornò ai gesti del Millini dell'Algardi, ma la figura si sporge dalla nicchia in

profonda agitazione, la bocca semiaperta come se stesse mormorando una preghiera. Cosí mentre l'immagine di pietra del morto appare nell'atteggiamento di eterna adorazione, è stato colto un momento transitorio nella sua relazione con il Divino. Questa fu la fine dell'evoluzione e in futuro il tipo subí solo delle variazioni. Il Fonseca del Bernini vi si conformò, e innumerevoli busti nelle cappelle romane testimoniano una tendenza di devota pietà durante la restaurazione cattolica. Simili opere incominciarono a diventare piú rare con il rilassarsi del fervore religioso alla fine del XVII secolo.

Prima che ciò accadesse il tema fu ampliato e in Gesú e Maria un'intera chiesa invece di una cappella, divenne campo d'azione per il defunto. Giorgio Bolognetti, vescovo di Rieti, commissionò il lavoro. Egli finanziò la splendida decorazione e fece trasformare tutta la chiesa in una specie di mausoleo per membri della sua famiglia. Carlo Rainaldi uniformò l'intero ambiente non solo architettonicamente ma anche coloristicamente; i suoi marmi neri, marrone e rossicci, interrotti dallo scintillio delle figure bianche, costituiscono forse l'ultima sonora sinfonia di colori del barocco[33]. Alla scultura fu assegnato un posto sulle due coppie di ampi pilastri sopra i confessionali; i pilastri vicino all'entrata contengono tombe doppie con figure a mezzo busto che gesticolano animatamente dietro a inginocchiatoi, mentre dietro a quelle piú vicine all'altare sono inginocchiate singole figure intere. Tutti questi ritratti dei Bolognetti si volgono attenti al magnifico altare con la Incoronazione della Vergine di Giacinto Brandi. Le statue sono poste davanti a una architettura a colonne di scala ridotta che pare si apra su spazi immaginari, e sopra queste, come protettori celesti, ci sono grandi figure di santi in stucco entro semplici nicchie. Come nella Cappella Cornaro del Bernini, qui non ci sono sarcofaghi e non c'è nulla che ricordi la morte: l'illusione doveva

essere la piú completa possibile. I sei defunti sono rappresentati in stadi sottilmente distinti di entusiasmo religioso. Vicino all'entrata il visitatore incontra quelli che guardano e ascoltano, si preparano alla preghiera o sono assorti in colloqui sul miracolo eucaristico all'altare; procedendo verso l'altare egli si trova faccia a faccia con il vescovo Giorgio Bolognetti, il donatore, inginocchiato in silenziosa preghiera e col cavaliere di Malta Francesco Mario, che cade in ginocchio con un gesto di profonda devozione. Ma se si confrontano queste figure di Michele Maglia, Francesco Aprile e Francesco Cavallini con il Fonseca del Bernini, non si può non vedere che sono assai meno convincenti e che la piú concitata, quella di Francesco Mario, la piú vicina per stile al tardo Bernini, appare quasi melodrammatica nella sua reverente esuberanza[34]. I concetti spaziali del barocco trovarono in questa chiesa una trionfale realizzazione, ma il sentimento religioso che li aveva sostenuti incominciava a calare.

La connessione attraverso lo spazio fra figure e altare come si sviluppò durante il barocco romano, lega insieme arte e vita e cancella il confine piú forte di tutti, quello che separa la vita dalla morte. In nessun altro posto si può scorgere cosí chiaramente la situazione paradossale dell'età barocca: è il morto che invita il vivo a unirsi alle sue preghiere, e mentre il morto sembra vivo e i vivi sono spiritualmente preparati ad accettare l'eliminazione della linea di confine fra la finzione e la realtà, essi rimangono però sempre consci che ritratti commemorativi li salutano dalle pareti.

Maestri minori del tardo Seicento.

Due degli artisti autori dei monumenti Bolognetti, Aprile e Maglia, erano allievi del Ferrata. Non c'erano

scultori di una certa importanza nello studio del Guidi[35], né il Raggi fu a capo di una scuola[36]. L'opposto si può dire di Ercole Ferrata: come il Caffà, il Retti e gli artisti sopra citati, Filippo Carcani, Giuseppe Mazzuoli, Lorenzo Ottoni, il fiorentino Giovan Battista Foggini, il milanese Giuseppe Rusnati e perfino Camillo Rusconi furono suoi allievi[37]. Ma il Ferrata non era un artista sufficientemente grande per dare alla sua scuola un'impronta personale; la maggior parte delle opere uscite dal suo studio consistevano in variazioni dell'idioma berniniano. La maggioranza degli allievi appartiene alla generazione posteriore, e quindi una parola in proposito sarà riservata a un altro capitolo. Francesco Aprile morí giovane nel 1685[38], cosí che toccò al suo maestro, il Ferrata, di finire il suo capolavoro, la statua giacente di Sant'Anastasia sotto l'altare maggiore della chiesa omonima, una statua in cui il prototipo della Santa Cecilia del Maderno fu tradotto nelle forme dell'ultimo stile del Bernini. Il Maglia, i cui primi lavori noti datano da circa il 1672, rimase piú strettamente aderente allo stile del suo maestro. La sua opera principale è la decorazione della cappella in Santa Maria in Aracœli dedicata a San Pietro di Alcantara (1682-84)[39] dove sopra l'altare il santo in estasi si libra in aria davanti a una visione della Croce, mentre sulle pareti laterali angeli a grandezza naturale portano dei medaglioni con rilievi di Santo Stefano e San Ranieri. La convincente spiritualità di queste figure e le libere transizioni fra scultura e spazio fanno di quest'opera una legittima discendente della Cappella Cornaro del Bernini.

Maglia lavorò spesso con Francesco Cavallini, un abile decoratore che fu il terzo importante collaboratore alla decorazione scultorea di Gesú e Maria. Le statue di stucco di grandezza superiore al naturale dei santi in San Carlo al Corso (1678-82) furono la sua piú grossa commissione; queste sono di valore ineguale e in com-

plesso dimostrano strette affinità con lo stile turbolento del Raggi. Cavallini, tuttavia, non proveniva né dal Ferrata né dal Raggi; era un discepolo di Cosimo Fancelli (1620?-88) il piú importante fratello di Giacomo Antonio (1619-71) che vedemmo lavorare, nonostante la giovane età, al Baldacchino. Dopo avere iniziato la carriera sotto il Bernini in San Pietro, Cosimo si mise al seguito di Pietro da Cortona, e dovunque troviamo quest'ultimo attivo come architetto e decoratore, di certo Cosimo Fancelli è lí vicino. Cosí ci sono sculture decorative di sua mano nella chiesa dei Santi Martina e Luca (1648-50), Santa Maria della Pace (1656), Santa Maria in Via Lata (c. 1660), San Carlo al Corso (dopo il 1665), nella Cappella Gavotti in San Nicolò da Tolentino (1668) e sulla volta della Chiesa Nuova (1662-65). Dopo la morte del Cortona egli prese ancora parte a vari incarichi importanti, e siccome era uno dei piú distinti scultori di Roma, il Bernini affidò a lui l'esecuzione di un angelo per il Ponte Sant'Angelo. Quest'angelo (1668-69) mostra, nelle forme alquanto voluttuose e nel tipo di testa, quanto il Fancelli dovesse al Cortona, mentre allo stesso tempo egli pagava un tributo al corrente stile berniniano. Diseguale nei lavori egli tentò spesso di conciliare gli stili del Cortona e del Bernini con un'enfatica semplicità di forme che condivideva con il Ferrata, suo collaboratore in piú di una occasione. Pertanto è spesso difficile fare una distinzione tra le loro opere[40].

Gli angeli del Ponte Sant'Angelo mettono lo studioso in grado di valutare la posizione della scultura romana nell'anno 1670. Bernini naturalmente assunse gli scultori maggiormente reputati e quelli che gli erano particolarmente simpatici. Insieme agli angeli di cui è egli stesso l'autore troviamo – com'era da aspettarsi – angeli dei Ferrata, Raggi e Guidi; ci sono quelli della sua cerchia piú ristretta, Lazzaro Morelli, Giulio Cartari e

Paolo Naldini; infine, c'è l'angelo di Cosimo Fancelli e ce ne sono altri di Antonio Giorgetti e di Girolamo Lucenti[41]. Giuseppe Giorgetti[42], fratello di Antonio, lasciò un solo capolavoro di grande bellezza: il San Sebastiano giacente in San Sebastiano fuori le Mura, ancora un'altra versione del tipo della Santa Cecilia del Maderno, una statua che deriva dallo Schiavo morente di Michelangelo al Louvre ed è imbevuto di uno squisito sapore ellenistico.

Girolamo Lucenti (1627-92) iniziò come allievo dell'Algardi, il cui influsso si può ancora notare nel relativamente freddo angelo del Ponte Sant'Angelo. La sua tomba del cardinale Girolamo Gastaldi (1685-86) nel coro di Santa Maria de' Miracoli lo mostra come un debole imitatore dello stile del Raggi; mentre la statua in bronzo di Filippo IV di Spagna, sotto il portico di Santa Maria Maggiore, datata agli ultimi anni di vita del Lucenti, non è nemmeno un'ombra di quella progettata dal Bernini nel 1667[43].

Risalendo per un momento dalle statue sul Ponte Sant'Angelo, a quelle collocate quarant'anni prima sotto la cupola di San Pietro, ci rendiamo conto che, a differenza delle opere precedenti altamente personali e soggettive, qui ci troviamo di fronte a prodotti di epigoni fra i quali il Bernini appare come un gigante solitario. Il suo intenso barocco non solo ebbe un influsso livellatore sulla maggior parte di questi maestri della piú giovane generazione, ma ridusse anche la loro capacità di espressione individuale, e forse perfino il loro desiderio di raggiungerla.

Lo studio del Bernini e la posizione degli scultori a Roma.

L'ultima osservazione indica che, in bene o in male, l'influsso del Bernini sugli scultori a Roma durante la

seconda metà del XVII secolo non può essere sopravvalutata. Dopo la morte dell'Algardi nel 1654, non vi fu infatti piú nessuno che potesse seriamente sfidarne l'autorità. Io non posso tentare qui di ricostruire l'organizzazione e il lavoro dello studio. Sarà sufficiente dire che divenne il punto di attrazione per artisti da tutta Europa e scultori come l'inglese Nicholas Stone il Giovane, il francese Puget[44] e il tedesco Permoser vi posero le fondamenta per le loro opere future. Da piú vicino anno per anno, un flusso di muratori e scultori, particolarmente dall'Italia del Nord, si recava a Roma, stimolati non tanto dall'idea di acquistarvi uno stile quanto dalla speranza di ottenere una parte delle gigantesche commissioni che la Chiesa aveva da distribuire. Per lo piú essi rimanevano delusi, e gli scultori erano ben contenti se trovavano un angolino per loro nella vasta organizzazione del Bernini o in uno degli studi piú o meno dipendenti da lui. Volenti o nolenti dovevano sottomettersi alla gerarchia costituita.

Il destino del competente Lazzaro Morelli (1608-90) può essere citato come esempio di molti. Egli venne a Roma da Ascoli, ma nonostante le ottime lettere di presentazione tutto sembrava andargli per storto e il suo biografo, Pascoli, lo fa esclamare amaramente: «Quanto sarebbe stato meglio per me restare a casa dove io non potevo guadagnare molto, ma dove, alla fine avrei assunto il primo posto fra i miei colleghi». Alla fine Morelli condivise il destino di tanti altri divenendo quasi interamente dipendente per il lavoro dal Bernini. In pratica il Bernini doveva ritenerlo uno dei piú fidati aiutanti dello studio, perché gli assegnò compiti di grande responsabilità nei lavori della Piazza San Pietro[45], nella Cattedra e nella tomba di Alessandro VII. Morelli mantenne i contatti con la sua città natia e divenne a sua volta il capo di una scuola attraverso la quale lo stile del Bernini si diffuse nelle Marche[46]. Questa è la tipica

costellazione: fu per trasmissione diretta piú che per iniziativa indipendente di altri maestri che lo stile si sparse attraverso l'Italia e l'Europa. Poiché, come ho ricordato all'inizio di questo capitolo, l'ampliamento dello studio non avvenne che alla fine degli anni quaranta, è evidente che il barocco del Bernini non fu ripreso nel resto dell'Italia prima della seconda metà e, normalmente, solo durante l'ultimo quarto del secolo.

Fu in gran parte grazie all'immensa autorità del Bernini che la professione di scultore divenne finanziariamente remunerativa. Di sicuro, verso la metà del XVII secolo ci fu un impareggiabile boom per gli scultori, tuttavia nonostante gli anni di prosperità il proletariato degli artisti continuava a essere numeroso a Roma. Nel 1656, centoundici artisti vivevano nel rione di Campo Marzio, e non meno di cinquantatre di essi – cioè quasi il 50% – erano registrati come poveri[47]. Ma il talento era cosí valutato che alla piú alta categoria di scultori, e soprattutto al Bernini, venivano pagati salari alle stelle anche secondo i livelli moderni. Già nel 1633 una statua originale del Bernini fu stimata fra i quattromila e i cinquemila scudi[48]. Nel 1651 Francesco I d'Este pagò tremila scudi per il suo busto. Questo era, naturalmente eccezionale perfino per il Bernini. Nel 1634 l'Algardi firmò il contratto per la tomba di Leone XI con un onorario di duemilacinquecentocinquanta scudi, ma quando la tomba fu terminata, diciotto anni dopo, quando sia la passione per la scultura sia la reputazione dell'Algardi erano al culmine, gli fu concesso un aumento di mille scudi. Simili prezzi non furono mantenuti dal tardo XVII secolo in avanti. Un buon confronto è offerto dai settemila scudi pagati al Bernini nel 1671 per il suo Costantino contro i quattromila scudi che il Cornacchini ricevette nel 1725 per il suo pendant, la statua equestre di Carlo Magno[49].

LA SCULTURA FUORI DI ROMA.

È ormai evidente che non è necessario dire molto sullo sviluppo della scultura fuori di Roma. Una volta incontestabilmente instaurata la supremazia di Roma, gli scultori romani provvedettero alle necessità di patroni di tutta Italia. Napoli, vigorosamente attiva, aveva spazio perfino per Finelli e Bolgi. Ma in genere figure e busti venivano mandati da Roma, il Bernini forní lavori a Spoleto, Siena, Modena, Venezia e Savona (esemplare di scuola); Algardi a Genova, Piacenza, Parma, Bologna, Perugia e La Valletta (Malta), Non scultori fiorentini o senesi, ma Caffà, Ferrata e Raggi diedero alla Cattedrale di Siena le monumentali sculture secentesche. Piú tardi, Giuseppe Mazzuoli, nato vicino a Siena, riempí Siena con statue berniniane. Ferrata lavorò anche per Venezia, Modena e Napoli; Raggi per Milano, Sassuolo e Loreto; Naldini per Orvieto e Todi. Non occorre prolungare ancora questa lista.

Solamente alla fine del secolo fiorenti scuole locali sorsero in centri come Bologna, Genova, Venezia. A parte Milano, con la sua scuola conservatrice di scultori per il duomo, una continuità fu mantenuta solo a Firenze e Napoli, grazie in entrambe le città soprattutto all'attività di un unico artista. La scultura fiorentina non entrò in una fase barocca neppure col figlio di Pietro Tacca, Ferdinando (1619-86) che cosí rimase toscano fino in fondo. Il suo rilievo in bronzo del Martirio di santo Stefano, in Santo Stefano a Firenze (1656), risale attraverso il Francavilla e Giovanni Bologna all'illusionismo della Porta del Paradiso del Ghiberti, mentre la sua fontana del Bacchino a Prato (1659, ora Museo) con la figura che sovrasta la colonnina e la vasca come un monumento, non è sviluppata molto oltre i prototipi di Giovanni Bologna nei Giardini di Boboli. L'energica unificazione barocca delle parti rimase estranea

agli artisti fiorentini, ma il piccolo Bacco di bronzo in cima alla fontana ha morbidezza e rotondità barocche, sebbene non possa sfuggire la vaga aria di famiglia con i putti del Verrocchio. Troppo sovente il rilievo in bronzo della Crocefissione nel Palazzo Pitti è stato attribuito a Pietro Tacca[50], il che rivela un'errata valutazione di quanto era possibile fare a Firenze intorno al 1640. Come ha dimostrato K. Lankheit, il rilievo è databile al 1675-77 ed è di G. B. Foggini[51]. Egli alla fine scambiò lo stile del rilievo fiorentino con lo stile dei rilievi romani del tipo di quelli in Sant'Agnese in Piazza Navona. Il barocco romano aveva fatto il suo ingresso a Firenze.

Prima d'ogni altra città italiana, Napoli assimilò la scultura del barocco romano attraverso l'attività di Giuliano Finelli; e nel lombardo Cosimo Fanzago Napoli ebbe uno scultore barocco autonomo. Egli iniziò con opere del classicismo tardo-manierista (1615-16, Sant'Ignazio a Catanzaro; 1620, tomba di Michele Gentile, Cattedrale di Barletta) e si sviluppò, ancora prima dell'arrivo del Finelli, verso uno stile barocco certamente non senza contatti con gli avvenimenti di Roma. Ma a differenza dai veri maestri del barocco romano, il versatile Fanzago era capace di usare uno accanto all'altro due idiomi che sembrerebbero escludersi a vicenda: il Rinascimento toscano prende vita nella casta Immacolata della Cappella Reale (1640-46), mentre il barocco romano informa, una figura come il Geremia (1646, Gesú Nuovo, Cappella Sant'Ignazio) con le sue masse di fragili pieghe, la sua superficie luminosa e il forte movimento «contrapposto»[51]. Sebbene per educazione scultore e soprattutto attivo come architetto, le opere piú durature il Fanzago probabilmente le eseguí nel campo dell'arte semidecorativa, quali le fontane e i pulpiti, gli splendidi cancelli di bronzo in San Martino e nella Cappella del Tesoro, e i numerosi altari policromi, dove egli combinò ornamenti scultorei floreali con

marmi intarsiati. Già all'inizio degli anni trenta questo stile era completamente sviluppato (1635, altar maggiore a San Severino e Sosio, Napoli), e c'è ragione di credere che ebbe considerevoli ripercussioni nel resto d'Italia[52]. Anche lo stile decorativo di un architetto come Juvarra sembra avere grossi debiti con il Fanzago e il problema fino a che punto le radici dell'ornamento rococò si possano far risalire direttamente o indirettamente al Fanzago, avrebbe bisogno di un'ulteriore, attenta indagine[53].

[1] Furono impiegati non meno di trentanove muratori e scultori, tra i quali tutti nomi noti dello studio del Bernini: Giacomo Balsimello, Matteo Bonarelli, Francesco Baratta e Niccolò Sale; inoltre i piú famosi Bolgi, Ferrata, Raggi, Cosimo e Giacomo Antonio Fancelli, Girolamo Lucenti. Lazzaro Morelli, Giuseppe Peroni e altri.

[2] Tra gli altri lavori egli eseguí le quattro vittorie alate per la torre di San Pietro del Bernini (16401642), che furono piú tardi adoperati per lo stemma di Innocenzo X nelle navate laterali della basilica. Un catalogo delle sue opere fu pubblicato da V. MARTINELLI, in «Commentari», IV (1953), p. 154.

[3] Egli entrò infatti nello studio di Pietro Bernini, ma fu immediatamente impiegato da Gianlorenzo per il gruppo di Apollo e Dafne.

[4] Finelli in quegli anni eseguí soprattutto il busto del cardinale Ottavio Bandini (1628, San Silvestro al Quirinale) e la cortoniana Santa Cecilia (1629-33, Santa Maria di Loreto), il pendant della Susanna di Duquesnoy.

Passeri (PASSERI-HESS, p. 248), nella sua informata Vita di Finelli, scrive dettagliatamente a proposito degli intrighi a Roma e piú tardi a Napoli.

[5] Le sue opere piú importanti a Napoli sono le due statue di marmo di San Pietro e San Paolo, a destra e a sinistra dell'entrata della Cappella del Tesoro, Cattedrale (1634 - c. 1640), e undici statue in bronzo all'interno della stessa cappella (finite 1646; cfr. A. BELLUCCI, *Memorie storiche ed artistiche del Tesoro ecc.*, Napoli 1915); le figure di Cesare e Antonio Firrao, principi di Sant'Agata, nel transetto sinistro di San Paolo Maggiore (1640), che seguono il tipo della tomba Pignatelli del Naccherino in Santa Maria Mater Domini; e la decorazione scultorea della Cappella Filomarini nei Santi Apostoli, a eccezione del rilievo di

putti del Duquesnoy (c. 1642-47). Inoltre, egli fece le figure inginocchiate del vicerè, il conte di Monterey, e di sua moglie per la chiesa delle Agustinas Recoletas a Salamanca (1636), che seguono anch'esse il Pignatelli del Naccherino.

[6] Cfr. le sue tombe di Giuseppe e Virginia Bonanni in Santa Caterina da Siena a Monte Magnanapoli (A. MUÑOZ, in «Vita d'arte», XI [1913], p. 33, e in «Dedalo», III [1922], p. 688). Il ritratto maschile è il migliore dei due; data, secondo l'iscrizione, dal 1648, e il piú debole ritratto femminile dal 1650.

Per i busti ritratto del Finelli, cfr. l'articolo informativo di A. NAVA CELLINI, in «Paragone», XI (1960), pp. 9-30.

[7] Documenti in POLLAK, *Kunsttätigkeit*, II.

[8] Per l'opera del Bolgi sotto e con il Bernini, cfr. WITTKOWER, *Bernini*, catalogo nn. 21, 25, 29, 33, 36, 40, 46, 47. Per i busti ritratto del Bolgi, cfr. A. NAVA CELLINI, in «Paragone», XIII (1962), n.147, p. 24.

[9] Cfr. il busto di Francesco de Caro e la figura orante di Giuseppe de Caro (firmata e datata 1653) nella Cappella Cacace in San Lorenzo.

V. MARTINELLI, in «Commentari», X (1959), p. 137, giudica la carriera napoletana del Bolgi in modo assai piú positivo. L'articolo del Martinelli (con catalogo delle opere) contiene numerose attribuzioni e indicazioni (soprattutto riguardanti la collaborazione con Bernini) con cui non posso essere pienamente d'accordo. La critica della Nava Cellini in «Paragone»(nota prec.) mi sembra pienamente giustificata.

[10] Riprendendo una tradizione settecentesca, John Pope-Hennessy (in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internat. Kongresses für Kunstgeschichte*, Bonn 1964, II, p. 105) attribuisce la Pietà di Palestrina (assegnata a Michelangelo all'Accademia di Firenze) al Menghini. lo metto in dubbio l'esattezza di questa attribuzione e anche quella suggerita da Ettore Sestieri (in «Commentari», XX [1969], pp. 75 sgg.) che aggiunge una variante all'ipotesi del Pope-Hennessy: non esclude la partecipazione del Menghini, ma introduce come deus ex machina il Bernini, che avrebbe ideato questa statua a imitazione dello stile di Michelangelo e l'avrebbe iniziata.

[11] Non c'è ragione di mettere in dubbio la notizia data dal Pascoli nella sua vita di Caffà (I, p. 256), che l'artista sia nato nel 1635. La data della morte (prima del 10 settembre 1667) è stata fissata da E. SAMMUT, in «Scientia», XXIII (1957), p. 136.

[12] Un bozzetto per questa figura in Palazzo Venezia, Roma, fu pubblicato da R. PREIMESBERGER, in «Wiener Jahrb.», XXII (1969), pp. 178 sgg.

[13] La Santa Caterina fu probabilmente finita nel 1667. Un disegno per la Santa Caterina di Darmstadt fu pubblicato da G. BERGSTRÄSSER, in «Revue de l'art», n. 6 (1969) pp. 88 sgg. La Cappella di San Tom-

maso di Villanova in Sant'Agostino fu iniziata nel 1661, e il gruppo del Caffà fu finito dal Ferrata dopo il 1668 (cfr. nota 15). Il rilievo in Sant'Agnese, iniziato nel 1660, fu anche finito dal Ferrata con l'aiuto del debole Giovan Francesco Rossi. La data 1669 che compare insieme alla firma del Caffà sulla Santa Rosa di Lima (cfr. J. FLEMING, in «Burl. Mag.», LXXXIX [1947], p. 89) deve essere stata aggiunta da un'altra mano poiché il Caffà era morto a quell'epoca, e per conseguenza la figura probabilmente non fu finita dall'artista stesso. Per di piú, l'imponente monumento commemorativo di Alessandro III nel Duomo di Siena fu anche questo finito dal Ferrata (W. HAGER, *Die Ehrenstatuen der Päpste*, Leipzig 1925, p. 25), mentre G. Mazzuoli, l'unico allievo del Caffà, eseguí l'ordinazione data a quest'ultimo del Battesimo di Cristo per l'altar maggiore della cattedrale della Valletta, Malta (R. WITTKOWER, in «Zeitschr. f. b. Kunst», LXII [1928-29], p. 227). Il busto in bronzo di Alessandro VII firmato dal Caffà fu acquistato recentemente dal Metropolitan Museum di New York; Cfr. R. WITTKOWER, in «The Metrop. Mus. of Art Bulletin», aprile 1959. Un'altra bella versione nel Duomo di Siena; cfr, V. MARTINELLI, *I ritratti di pontefici di G. L. Bernini*, Roma 1956, p. 45.

[14] I rilievi attuali di Pietro Bracci (1755) sono elementi isolati e non possono andare d'accordo con il progetto originale del Caffà.

[15] La figura femminile nell'esecuzione è notevolmente piú classica che nel bozzetto, e tale cambiamento fu certamente dovuto al Ferrata dopo la morte del Caffà. Non posso essere d'accordo con A. NAVA CELLINI, in «Paragone»(VII [1956], n. 83, p. 23) che attribuisce tutta l'esecuzione della Carità al Caffà. Infatti, il Ferrata terminò la Carità solo nel maggio 1669, perché dal Caffà era stata solo sbozzata.

[16] A. NAVA CELLINI, *Contributo al periodo napoletano di Ercole Ferrata*, in «Paragone», XII (1961), n. 137, p. 37.

[17] Le due allegorie minori a bassorilievo sono anche del Ferrata. Mari lavorò per Bernini soprattutto negli anni cinquanta. La sua opera principale è il «Moro» in Piazza Navona (1653-55) su disegno di Bernini.

[18] Partecipazione alla decorazione di Santa Maria dei Popolo (1655-59); collaborazione alla Cathedra (1658-60); statua di Santa Caterina per la Cappella Chigi nel Duomo di Siena come pendant alla Maddalena e Gerolamo del Bernini e al San Bernardo (1662-63) del Raggi; esecuzione dell'elefante che regge l'obelisco, Piazza Santa Maria sopra Minerva (1666-67); angelo con la croce per il Ponte Sant'Angelo (1667-69).

[19] La madre e il bambino nell'angolo sinistro sono anch'essi tipi presi dal Domenichino.

[20] V. GOLZIO, in «Archivi», I (1933-34), p. 304; L. MONTALTO, in «Commentari», VIII (1957), p. 47.

[21] Di recente sono venuti in luce i pagamenti fatti al Raggi per il lavoro eseguito sulla decorazione scultorea dell'Algardi nella Villa Doria-Pamphili; cfr. A. NAVA CELLINI, in «Paragone», XIV (1963), n. 161, p. 31. (Per la villa cfr. cap. 12, nota 37).

[22] Tra gli importanti lavori per il Bernini vi sono: il Noli me tangere nei Santi Domenico e Sisto (1649); la figura del Danubio per la Fontana dei Quattro Fiumi in Piazza Navona (1650-51); la Vergine col Bambino, Notre-Dame, Parigi (c. 1652); la Carità sulla tomba del cardinale Pimentel, Santa Maria sopra Minerva (1653); una gran parte della decorazione in Santa Maria del Popolo (1655-59); la decorazione a stucco nella Sala Ducale, Vaticano (1656); collaborazione alla Cathedra (1658-64); la decorazione scultorea della chiesa di Castel Gandolfo (1660-61); statua di Alessandro VII, Duomo di Siena (1661-63); San Bernardo, Cappella Chigi, Duomo di Siena (1662-63); la maggior parte degli stucchi in Sant'Andrea al Quirinale (1662-65); l'angelo con la colonna sul Ponte Sant'Angelo (1667-70); ecc.

[23] Dopo la pubblicazione dell'articolo di A. NAVA, in «L'arte», n. s. VIII (1937) è diventato usuale sottovalutare i successi del Raggi, e anche trovare nella sua opera una certa reviviscenza «neocinquecentesca», che dovrebbe però essere considerata con debita cautela. Buone illustrazioni in DONATI, *Art. tic.*

[24] È questo che potrebbe essere interpretato come una reviviscenza manieristica.

[25] Rappresentano diversi paesi che rendono omaggio al Nome di Gesú (*Filippesi*, 2, 10).

[26] Retti (attivo 1670-1709), che ho già citato (p. 264), può essere studiato meglio nel rilievo stranamente fragile, luminoso, con figure troppo allungate e dinoccolate, sulla tomba di Clemente X

(c. 1686, San Pietro). - Per Michele Maglia cfr. p. 269. - Naldini (1619 [non 1615] - 1691) appartenne dapprima alla cerchia del Sacchi e del Maratti ed era in opposizione al Bernini. La sua opera principale di questo periodo sono i numerosi stucchi in San Martino ai Monti (pagamenti tra il 1649 e il 1652; cfr. A. B. SUTHERLAND, in «Burl. Mag.», CVI [1964], p. 116). Piú tardi si legò intimamente con il Bernini. Fu lui il responsabile della decorazione scultorea della chiesa di Bernini ad Ariccia (1664) e sul ripiano superiore della Scala Regia (1665). Ebbe anche una parte nella Cathedra (1665). Nella chiesa del Gesú le colossali figure della Temperanza e della Giustizia sotto la cupola sono opera sua.

[27] Vi sono opere sue a Bologna, Faenza, Forlí, Genova, Modena, Napoli, Perugia, Pisa e Torino.

[28] L. Bruhns ha studiato esaurientemente la storia delle tombe con il defunto in «adorazione perpetua»; cfr. «Röm. Jahrb. f. Kunstg.», IV (1940).

[29] A. GRISEBACH, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation*, Leipzig 1936, p. 162.

[30] *Ibid.*, p. 170.

[31] L'ambientazione architettonica, anch'essa disegnata dall'Algardi, è piatta, pleonastica e classicheggiante.

[32] La figura fu mandata da Napoli; l'ambiente fatto a Roma è straordinariamente retrogrado. La chiesa di Santa Lucia fu demolita nel 1938, ma recentemente è stata ricostruita.

[33] Il particolare architettonico, tuttavia, è classicheggiante. Esecuzione prima del 1675.

[34] La decorazione scultorea fu terminata solo dopo il 1686. La prima tomba a sinistra, che rappresenta Ercole e Luigi Bolognetti, è di Michele Maglia; la prima a destra di Pietro e Francesco è di Francesco Aprile. Le seconde tombe a sinistra e a destra di Giorgio e Francesco Maria Bolognetti sono di Francesco Cavallini. Le statue in stucco di santi sopra le tombe sono di Cavallini, Maglia e Ottoni; la decorazione scultorea dell'altar maggiore di Cavallini, Naldini e Mazzuoli.

[35] Il suo unico allievo di un certo livello fu Vincenzo Felici, suo genero, che ne ereditò lo studio. Altri scultori come Michele Maglia e Filippo Carcani lavorarono occasionalmente per Guidi.

[36] Il Pascoli (*Vite de' pittori ecc.*, Roma 1736, I, p. 251) disse di lui che non aveva fortuna con gli allievi, che dalla sua scuola ne uscirono pochi e nessuno di particolare talento.

[37] Nello studio del Ferrata era abbondante il materiale di studio. Il complesso e molto interessante inventario fu pubblicato dal GOLZIO, in «Archivi», II (1935), p. 64.

[38] Le opere di Aprile sono poche, ma raffinate. Pare che egli non abbia lavorato per piú di un decennio. L'informazione del Thieme-Becker che fu attivo dal 1642 in poi è inesatta.

[39] Cfr. M. NICAUD, in «L'urbe», IV (1939), p. 13. Cfr. anche cap. 18, nota 1.

[40] In Santa Maria della Pace, per esempio, dove il San Bernardo inginocchiato del Ferrata e la Santa Caterina del Fancelli affiancano il cortoniano rilievo in bronzo del secondo. Altrettanto simili nello stile sono la Carità del Ferrata e la Fede del Fancelli sulla tomba di Clemente IX in Santa Maria Maggiore (1671). - Il capolavoro di Giacomo Antonio è la decorazione della Cappella Nobili in San Bernardo alle Terme con busti della famiglia in cornici cortoniane e, sopra l'altare, la figura di dimensioni superiori al naturale di San Francesco che riceve le stigmate.

La maggior parte dei maestri minori qui citati collaborarono nel 1672-73 alle fontane nel giardino di Palazzo Borghese cioè Cosimo e Francesco Fancelli, Retti, Cavallini, Maglia e Carcani (cfr. p. 302, nota 33). Giovan Paolo Schor (cfr. cap. 14, nota 33), che lavorò sotto Carlo

Rainaldi fu probabilmente il responsabile del disegno. H. Hibbard ha pubblicato i documenti di questa impresa («Burl. Mag.», C [1958], p. 205) e anche della galleria del palazzo (*ibid.*, CIV [1962], p. 9), dove Cosimo Fancelli eseguí i rilievi in stucco tra il 1674 e il 1676 nell'ambiente cortoniano disegnato da Giovan Francesco Grimaldi.

[41] Poiché la distribuzione di questi angeli tra le varie mani è sovente confusa, un elenco può essere utile: Bernini, angeli con la corona di spine e la sovrascritta (ora in Sant'Andrea delle Fratte); sostituzione, ora sul ponte, del primo da parte del Naldini, del secondo da parte del Bernini stesso (quest'angelo fu preparato dal Cartari); Ferrata, angelo con la croce; Raggi, angelo con la colonna; Guidi, angelo con la lancia; Naldini, angelo con abito e dado; Fancelli, angelo con sudario; Morelli, angelo con la sferza; Giorgetti, angelo con la spugna; Lucenti, angelo con i chiodi. Cfr. H. G. EVERS, *Die Engelsbrücke in Rom*, Berlin 1948; WITTKOWER, B*ernini*, p. 232.

[42] Fin dove possibile, Jennifer Montagu («Art Bull.», LII [1970], pp. 278 sgg.) ha districato le vite, le opere e gli stili di Antonio e di Giuseppe Giorgetti. Antonio morí giovane, nel 1669, prima di aver completamente finito l'angelo per il ponte. Giuseppe, suo fratello minore e meno bravo, si guadagnava da vivere soprattutto restaurando sculture antiche; egli eseguí il suo San Sebastiano (argomenta persuasivamente J. Montagu) su un disegno di Ciro Ferri.

[43] Lucenti fu un fonditore in bronzo altamente qualificato. Egli fuse tutti i bronzi dell'altare dei Bernini della Cappella del Sacramento in San Pietro (1673-74) e la figura della Morte della tomba di Alessandro VII (1675-76).

Lo strano, arcaico e pittoresco scultore siciliano Francesco Grassia è un fenomeno completamente isolato nella Roma del Bernini. Poco si sa di lui. Probabilmente morí nel 1683. Le sue scarse opere note sono state pubblicate da L. LOPRESTI, in «L'arte», XXX (1927), p. 89; I. FALDI, in «Paragone», IX (1958), n. 99, p. 36.

[44] G. WALTON, *Pierre Puget in Rome: 1662*, in «Burl. Mag.», CXI, 1969, pp. 582 sgg.

[45] Tra il 1659 e il 1660 egli eseguí un grande modello in legno dei portici e tra il 1661 e il 1672 almeno venti statue sopra i portici.

[46] Il suo migliore allievo fu suo cugino Giuseppe Giosafatti (1643-1731) che tramandò la tradizione a suo figlio, Lazzaro (1649-1781). L continuità della maniera del Bernini si può seguire qui in linea diretta per un periodo di quasi centocinquant'anni. Lazzaro Giosafatti rinnovò i contatti con Roma studiando sotto Camillo Rusconi. G. Rosenthal («Journal of the Walters Art Gallery», V, 1942), pubblicò un rilievo di Lazzaro. Per i Giosafatti cfr. G. FABIANI, *Artisti del Sei-Settecento in Ascoli*, Ascoli Piceno 1961, pp. 35-54.

[47] Tra loro vi era Paolo Naldini; cfr. NARDUCCI, in *Buonarroti*, V (1870), p. 122. Poiché mancano statistiche adeguate, non sappiamo quanti di loro furono pittori, scultori o artigiani, e neppure quanto poveri fossero.

[48] G. CAMPORI, *Artisti estensi*, Modena 1855, p. 66. - Lo scudo romano valeva probabilmente una sterlina (al valore attuale).

[49] Archivio della Fabbrica di San Pietro, Giustific. 369 (14 dicembre 1671) e Uscita 417 (7 giugno 1725). Il Cornacchini attinse un pagamento aggiuntivo per il lavoro del monumento.

[50] VENTURI, X, III, p. 873.

[51] LANKHEIT, p. 36. - Non conoscendo l'attribuzione esatta, nella prima ed. avevo affermato che il rilievo «non può essere datato prima del 1670».

[52] Cfr. illustrazioni in P. FOGACCIA, *Cosimo Fanzago*, Bergamo 1945, figg. 8 e 9.

[53] Cfr. cap. 12, nota 66.

Capitolo quattordicesimo

La pittura del barocco e i suoi risultati

ROMA.

Classicismo barocco – Classicismo arcaicizzante – Cripto-romanticismo.

La precedente discussione sulla controversia fra il Cortona e il Sacchi costituisce l'ambiente dove si sviluppò la pittura a Roma durante la maggior parte del secondo e terzo quarto del XVII secolo. I pittori dovevano schierarsi con uno dei due campi opposti e la tendenza generale della loro decisione è già stata indicata.

All'inizio di questo periodo Roma accolse due affreschi barocchi di straordinario vigore e di singolare importanza, quello del Lanfranco nella cupola di Sant'Andrea della Valle e quello del Cortona nel gran salone del Palazzo Barberini. Si sarebbe pensato che questi capolavori avrebbero immediatamente portato a una rivoluzione nel gusto, anche fra gli artisti di second'ordine e non può esservi alcun dubbio sull'impressione che essi fecero. Ma il Lanfranco lasciò ben presto Roma e si trasferí per circa dodici anni a Napoli (1634-46) dove continuò il suo denso e drammatico stile barocco in numerosi grandi cicli d'affresco. Quando ritornò a Roma (1646), poco prima di morire, il clima era notevolmente cambiato, soprattutto grazie all'influenza di Andrea Sacchi. Fra il 1640 e il 1647 anche il

Cortona fu assente da Roma e ciò fece sí che il Sacchi rimanesse in pieno padrone della situazione.

È per questa ragione che fra la gran massa degli artisti nati fra il 1600 e il 1620 il modo di sviluppo varia di poco. Andrea Camassei (1602-48/49), Francesco Cozza (1605-82), Sassoferrato (1609-85) e Giovanni Domenico Cerrini (1609-1701) dipendevano soprattutto dal Domenichino; Francesco Romanelli (c. 1610-62), Giacinto Gimignani (1611-81) e Paolo Gismondi (c. 1612-c. 1685), per nominarne solo alcuni, da Pietro da Cortona[1]. Ma il Sacchi fece schierare tutti questi pittori al suo seguito. È caratteristico che negli anni quaranta Camassei e Gimignani lavorassero per lui nel Battistero del Laterano, dove anche il giovane Maratti dipingeva dai cartoni del maestro. Camassei, che deluse le alte speranze dei suoi patroni Barberini, seguí una carriera caratteristica; dopo gli inizi sotto il Domenichino, egli dipinse sotto il Cortona a Castel Fusano, solo per unirsi al Sacchi verso la fine della sua breve vita. Con poche eccezioni le sue opere sono arcaicizzanti, come quelle di tutto il gruppo. Infatti, gli stereotipati quadri della Vergine col Bambino del Sassoferrato parvero cosí anacronistici che egli fu per molto tempo ritenuto un seguace del Raffaello. Cozza è il piú interessante e Romanelli il piú conosciuto di questi professionisti che ebbero il loro grande momento nel decennio precedente la metà del secolo. Mentre Cozza merita di essere risuscitato dalla semi-oscurità[2], poco c'è da dire sulla carriera del Romanelli. Educato sotto il Domenichino, egli divenne assistente del Cortona nel soffitto Barberini, fu permanentemente protetto dal Barberini, gli furono date ordinazioni di considerevole mole che eseguí non senza abilità decorativa. Fu lui che introdusse una versione annacquata e classicheggiante dello stile del Cortona a Parigi, dove suoi affreschi mitologici, allegorici e storici nella galleria dell'Hótel Mazarin (1646-1647)[3] e in parecchie

stanze del Louvre (1655-57) rivelano un facile mestiere che appare anche nelle sue opere romane di questi anni (affreschi, Palazzo Lante, 1653).

All'inizio degli anni trenta, questi artisti erano ancora troppo giovani per assolvere da soli importanti incarichi. Solo al piú anziano tra loro, Camassei, fu concesso di collaborare alla piú interessante impresa di quel periodo, la decorazione pittorica di Santa Maria della Concezione (1631-38) iniziata per volere del cardinale Antonio Barberini, fratello del papa. Qui alla generazione piú vecchia fu dato il posto d'onore: Reni, il Domenichino e Lanfranco (due quadri)[4] dipinsero capolavori maturi; il manierista fiorentino Baccio Ciarpi, maestro del Cortona, collaborò con un quadro, come pure Alessandro Turchi (1582/90-1648) di Verona, che aveva fatto di Roma la sua residenza e, dopo una prima fase caravaggesca, era andato assai avanti verso il classicismo bolognese. Dei maestri piú giovani, oltre al Camassei, solo Sacchi e il Cortona ricevettero incarichi. Fatto importante, la chiesa offre un eccellente spaccato delle varie tendenze nella pittura di cavalletto tra il 1630 e il 1640: il vecchio classicismo bolognese vicino al classicismo barocco del Sacchi e l'ultima maniera elegante e altezzosa del Reni vicino alle vigorose versioni del barocco date dal Lanfranco e dal Cortona. La nota fondamentale del quadro Anania che guarisce san Paolo dalla cecità, del Cortona (c. 1631) consiste, cosa assai caratteristica, in reminiscenze raffaellesche imbevute di colorismo veneziano.

L'inversione di valori durante il decennio successivo, il ritorno a un secco e arcaico stile bolognese, l'importanza del disegno, e il quasi completo allontanamento dal colore veneziano si troveranno in opere come la Madonna del Rosario del Sassoferrato (1643, S. Sabina), la Sacra famiglia con sant'Agnese e santa Caterina del Cerrini (1642, San Carlo alle Quattro Fontane), gli

affreschi del Gimignani in San Carlo ai Catinari (1641), e la Presentazione al Tempio del Romanelli (1638-42, Santa Maria degli Angeli, da San Pietro)[5]. Uno dei piú straordinari dipinti di questi anni, illustra questa tendenza allo stato puro. Vengono in mente dipinti dei Nazareni o dei preraffaelliti: questo arcaismo sembra essere radicale e pertanto rivoluzionario. Anche un uomo di diverso calibro, il giovane Mattia Preti (1613-99), nonostante la sua originalità e il suo vigore, dipinge affreschi nell'abside di Sant'Andrea della Valle nel 1650-51, essenzialmente alla maniera del Domenichino.

È vero che tutti questi pittori riflettono e concretizzano, nelle loro opere uno sviluppo verso il quale tendevano pure Poussin, Sacchi, Algardi e perfino il Cortona, uno sviluppo che ebbe vaste ripercussioni e si collega con il classicismo tardo barocco internazionale. Visto nella giusta prospettiva come un germoglio del classicismo del barocco romano, questo gruppo di pittori non è né anacronistico né rivoluzionario come potrebbe apparire.

Nel frattempo, il genere piú basso, le cosiddette «bambocciate» alle quali aveva dato inizio Pieter van Laer, trovò dozzine di partigiani. Questi bamboccianti erano diventati un gruppo potente ancora prima del 1640; a parte Michelangelo Cerquozzi (1602-60), Viviano Codazzi (1611 [non 1604] - 1672) e pochi altri[6] erano soprattutto nordici, fra cui Jan Miel, Jan Asselijn, Andries Both, Karel Dujardin e Johannes Lingelbach. Già fin dal 1623 gli olandesi si organizzarono nella Schildersbent[7], una corporazione che badava ai loro interessi, ma era allo stesso tempo un centro di vita bohèmienne a Roma. Proprio come la loro vita, i loro quadri, rappresentazioni minute e intime della vita di strada a Roma, sempre in piccolo formato, sembrano immorali se confrontati con la pittura ufficiale a Roma. Nei loro lavori questi bamboccianti sembrerebbero rap-

presentare esattamente l'opposto del cosciente primitivismo e classicismo dei pittori monumentali minori. Ma la questione non è cosí semplice. Le «vedute» del Codazzi composte classicamente, che pittori come Miel, Micco Spadaro, e soprattutto il Cerquozzi, popolarono di figure[8], mostrano che la spaccatura concerneva la scelta del soggetto piú che la composizione e il disegno. Contro i soggetti volgari dei bamboccianti erano diretti gli attacchi provenienti dal campo classico. I critici, però, non furono in grado di capire che, al contrario di loro, i bamboccianti, con la loro esplorazione di un vasto campo d'esperienza umana e visiva, stavano combattendo le battaglie del futuro.

Inoltre, precisamente negli anni in cui ebbe ascendente la cricca del Sacchi, un altro artista, «senza principî», Bernini, iniziò i suoi audaci esperimenti nella pittura che aiutarono a uscire dal cul-de-sac del dogmatismo classicista. Due altre tendenze, piú intime, controbilanciarono in un certo senso la rigidezza del gruppo arcaicizzante: un rinnovato interesse per la rappresentazione del paesaggio e, non senza legami con questo, il sorgere di un movimento cripto-romantico o quasi- romantico. Questi nuovi punti di partenza sono prima di tutto connessi con i nomi di Pier Francesco Mola (1612-66), Pietro Testa (1611-50)[9] e Salvator Rosa (1615-73); è caratteristico che nessuno di questi fu in primo luogo pittore d'affreschi. Mola iniziò sotto il Cavalier d'Arpino, ma ricevette l'indirizzo che gli sarebbe durato per la vita da un prolungato soggiorno a Venezia. Di ritorno a Roma solamente nel 1647[10], nei due decenni successivi egli usò una ricca tavolozza di caldi toni brunastri e creò opere nelle quali ancora una volta l'elemento paesaggio forma spesso il punto centrale della composizione. Egli diede il meglio di sé in quadri piccoli che rivelano un senso idillico e persino elegiaco assolutamente personale[11]. Il suo capolavoro come pittore d'affreschi, il Giu-

seppe che si fa riconoscere dai fratelli nel Palazzo del Quirinale (1657)[12], rivela il problema specifico di questo gruppo di artisti. Anche qui il paesaggio svolge una parte predominante, ma l'organizzazione del quadro con una composizione di figure, che deriva tanto da Raffaello quanto dal Cortona, mostra una tendenza verso una conciliazione con il classicismo dominante del periodo.

Nel caso del Testa lo stesso conflitto fra un innato romanticismo e le teorie classiche che professava assume proporzioni tragiche perché la sua breve carriera – egli morí all'età di quarant'anni – probabilmente finí con il suicidio[13]. Nato a Lucca, era a Roma prima del 1630, iniziò a studiare con il Domenichino, piú tardi lavorò con il Cortona e divenne uno dei piú importanti collaboratori di Cassiano dal Pozzo negli anni trenta e fu cosí attratto nell'orbita di Poussin. Egli fu pure intimamente legato al Mola. Passeri lo descrive come estremamente malinconico, dedito a speculazioni filosofiche tanto da ritenere che il bianco e nero era piú adatto della pittura a esprimere le sue concezioni fantastiche, mitologiche e simboliche. Le sue acqueforti[14] hanno un astruso stile emblematico e un fascino poetico eguagliato solo dal suo contemporaneo genovese, Giovanni Benedetto Castiglione. Era opinione del Passeri che il Testa distanziasse qualsiasi pittore per la varietà e nobiltà delle idee e la sublimità delle invenzioni.

Il meno ortodosso e piú stravagante di questo gruppo fu certamente Salvator Rosa. Nato a Napoli, egli iniziò sotto suo cognato, Francesco Fracanzano, ma subito lo lasciò per Aniello Falcone. Da quest'ultimo proviene il suo interesse per i quadri di battaglia[15]. Egli fu a Roma, la prima volta nel 1635, ritornò a Napoli nel 1637 e ritornò a Roma due anni dopo. La sua satira contro il Bernini durante il carnevale del 1639 gli fece del capo degli artisti romani un formidabile nemico, e cosí,

ancora una volta, Rosa partí, questa volta per Firenze dove educò il suo genio per piú di otto anni, scrivendo poemi e satire, componendo musica, recitando e dipingendo. La sua casa divenne il centro di un circolo sofisticato (Accademia dei Percossi). Nel 1649 egli si stabilí a Roma e vi rimase fino alla morte nel 1673. Uomo di talento brillante, ma eterno ribelle[16], senza scrupoli nella critica della società, ossessionato da un preromantico egotistico concetto del genio, egli si offendeva quando lo lodavano come pittore di paesaggi, marine e quadri di battaglia. Ma è sui successi in questo campo piú che sulle grandi composizioni storiche che poggia la sua fama postuma[17]. Fedele al metodo teorico italiano, egli considerava questi generi «minori» un frivolo passatempo. D'altra parte gli davano la possibilità di sfogare impetuosamente il suo caldo temperamento. Partendo dalla tradizione del paesaggio fiammingo di Paul e Matthijs Bril, molti dei suoi paesaggi hanno il cielo scuro e carico, la bufera fa contorcere gli alberi e li rovescia, la malinconia grava sulle rocce e i dirupi, gli edifici sono ridotti a rovine e i banditi stanno in agguato aspettando la preda. Dipinti con una tavolozza tempestosa brunastra e grigia, queste scene selvagge vennero ben presto considerate l'opposto degli incantati Elisi di Claude. Il XVIII secolo vide nei paesaggi di Salvator Rosa e di Claude la quintessenza del contrasto fra il sublime e il bello. Nelle parole di Sir Joshua Reynolds, Claude ci conduce «alla tranquillità delle scene dell'Arcadia e del Paese delle fate», mentre lo stile del Rosa possiede «il potere di ispirare sentimenti di grandiosità e sublimità».

Tuttavia bisogna sottolineare che il romanticismo dei paesaggi del Rosa è sovrapposto a una struttura classica, una ricetta per «fare dei paesaggi» che egli condivide con i classicisti. L'esempio della tavola 196[18] mostra il tronco e l'albero posti a contrasto a sinistra e a destra in primo piano, la classica divisione in tre distanze visi-

ve, l'accurato equilibrio delle zone chiare e scure. Inoltre, l'arco del gruppo di figure, che rappresenta il ritrovamento di Mosè, si adatta armoniosamente al terreno ondulato, è protetto dal piú grande arco dell'albero e vi dànno risalto le argentee nuvole temporalesche dello sfondo. Basati su formule approvate, questi paesaggi venivano meticolosamente inventati nello studio; essi sono, per di piú, «paesaggi di concetto» poiché spesso le figure appartengono alla mitologia o alla Bibbia e collegano il genere, talvolta con un fragile vincolo alla grande tradizione della pittura italiana. Il modo quasi romantico di trattare il paesaggismo fu condiviso in minor misura da Mola e da Testa e, mentre l'opera dei classicisti minori di questo periodo fu presto dimenticata, il nuovo stile dei paesaggi del Rosa aprí orizzonti di grande importanza[19].

Fu proprio durante gli anni in cui sorgeva il paesaggio «romantico» che Poussin e Claude svilupparono le loro formule del paesaggio eroico e ideale e che i paesaggi «a fresco» furono di nuovo ammessi nei palazzi e nelle chiese; ed è un fatto memorabile che fra il 1645 e il 1655 il cognato del Poussin, Gaspar Dughet (1615-75), *i*l cui primo stile – non privo di influssi di Salvatore – può essere definito come una via di mezzo fra il concetto classico e quello romantico del paesaggio, dipinse il ciclo di paesaggi monumentali con scene della vita di Elia, di Eliseo e San Simone Stock in San Martino ai Monti, come pure fregi paesaggistici nei palazzi Colonna, Costaguti e Doria-Pamphili, riprendendo cosí una tradizione per la quale Agostino Tassi era divenuto famoso nel secondo e terzo decennio del secolo[20]. Allo stesso tempo il bolognese Giovan Francesco Grimaldi (1606-80), un talento multiforme, ritornò con i suoi affreschi e quadri alla piú vecchia tradizione dello stile del paesaggio classico di Annibale Carracci[21].

Nell'insieme, perciò, la lusinga della disciplina classica superò di gran lunga le attrattive del movimento

cripto-romantico durante il quinto e sesto decennio. Il «complesso di inferiorità» di cui soffrivano i romantici rende la cosa doppiamente evidente. Quanto completamente essi fossero immersi nella teoria classica corrente è dimostrato dal trattato sull'arte[22] manoscritto del Testa e dai quadri storici del Rosa noiosi ed enfaticamente retorici. Solo in rare occasioni egli permise agli elementi fantastici e visionariamente romantici di prendere il sopravvento. Un esempio in proposito è la straordinaria Tentazione di sant'Antonio che evoca lo spirito di un Hieronymus Bosch[23].

Non molti anni dopo – tra il 1660 e il 1670 – la legge fu formulata ex cathedra. Il gusto prevalente negli anni quaranta e cinquanta aveva preparato il clima per l'*Idea* del Bellori, la suprema affermazione della dottrina classico-idealista, letta all'Accademia di San Luca nel 1664[24]. Questo opuscolo, a sua volta, pose le fondamenta teoriche che consentirono al Classicismo tardo-barocco del Maratti di predominare. Ben presto il Maratti fu acclamato come il primo pittore d'Italia. E tuttavia Salvatore e gli altri romantici lungi dall'avere perso i contatti con lo spirito del loro tempo, pizzicavano corde che risuonarono in tutta l'Italia.

I grandi cicli di affreschi.

È un fatto memorabile che nessuna delle chiese barocche costruite dal Bernini, dal Cortona, dal Borromini e dal Rainaldi, avessero spazio per grandi decorazioni barocche sul soffitto[25]; l'unica eccezione è la cupola di Sant'Agnese e qui non esiste alcuna indicazione di ciò che Borromini avrebbe voluto fare. Tutte queste chiese erano state disegnate come entità architettoniche che una interruzione illusionistica nella regione della cupola avrebbe spezzato. Un momento di riflessione

renderà evidente quanto assurdo sarebbe immaginare le cupole di Sant'Ivo, Santi Martina e Luca, Sant'Andrea al Quirinale, o la volta di Santa Maria in Campitelli decorati con magniloquenti affreschi barocchi. Solo il Bernini ammise illusionistiche pitture di soffitto in certe condizioni (ad es. Cappella Cornaro). L'architettura ecclesiastica barocca di prim'ordine, in altre parole, non se ne faceva niente della contemporanea pittura di affreschi e ciò vale in genere anche per città diverse da Roma[26]. È dubbio se ci siano altre ragioni oltre quelle artistiche per spiegare questa situazione, dal momento che un uomo come il Cortona, che rese per sempre impossibile dipingere la cupola dei Santi Martina e Luca, iniziò proprio negli stessi anni di quella costruzione l'ampia decorazione ad affresco della Chiesa Nuova.

La situazione paradossale è quindi questa: gli affreschi barocchi erano ammessi solo sulle volte di chiese piú vecchie, dove in origine nessuna decorazione, o certo non di questo tipo, era stata progettata, mentre l'architettura contemporanea non offriva spazio per pitture monumentali. Questo fatto rilevante deve essere completato da uno altrettanto interessante, cioè che dopo gli affreschi del Lanfranco nella cupola di Sant'Andrea della Valle, dipinti fra il 1625 ed il 1627, passarono vent'anni prima che un'altra cupola venisse decorata allo stesso modo, quella della Chiesa Nuova dal Cortona (1647-51). Nello stesso momento, Lanfranco, di ritorno da Napoli[27], dipingeva gli affreschi nell'abside di San Carlo ai Catinari (1646-47), il suo dono di addio al mondo, non interamente riuscito; e dopo il febbraio 1650 seguirono gli affreschi di Mattia Preti nell'abside di Sant'Andrea della Valle. Tranne la continuazione dell'opera del Cortona nella Chiesa Nuova tra il 1650 e il 1660 nulla di veramente importante accadde fino al 1668, quando Gaulli dipinse i pennacchi di Sant'Agnese (finiti nel 1671). Da allora in poi il passo fu affretta-

to. Nel 1670 Ciro Ferri, il fedele allievo del Cortona, iniziò la cupola di Sant'Agnese nella tradizione derivante da Sant'Andrea della Valle del Lanfranco (terminato nel 1693, dopo la morte del Ferri)[28]. Gli affreschi molto notevoli di Antonio Gherardi (1644-1702) in diciotto campi del soffitto di Santa Maria in Trivio – l'opera piú veneziana eseguita a Roma in quel periodo – datano anch'essi dal 1670. Nel 1672 Gaulli iniziò nel Gesú la piú ambiziosa decorazione del barocco romano, che lo tenne occupato per piú di un decennio[29]. Due anni dopo Giacinto Brandi lavorava all'ampia volta di San Carlo al Corso e Canuti a quella dei Santi Domenico e Sisto (1674-75). Fra il 1682-86 seguono, del Brandi, gli affreschi sulla volta in San Silvestro in Capite, e subito dopo quelli in Gesú e Maria (1686-87). Il Trionfo del nome di Maria di Filippo Gherardi in San Pantaleo data fra il 1687 e il 1690. Gli immensi affreschi di padre Pozzo in Sant'Ignazio furono dipinti fra il 1691 e il 1694; dopo il 1700 ci sono gli affreschi del Garzi in Santa Caterina da Siena e il soffitto del Calandrucci in Santa Maria dell'Orto (1703) e infine, dal 1707 datano gli ultimi affreschi del Gaulli nei Santi Apostoli[30].

È evidente, perciò, che la maggior parte dei grandi affreschi nelle chiese romane appartengono agli ultimi trent'anni del XVII secolo e all'inizio del XVIII. L'opera del Gaulli nel Gesú e quella del Pozzo in Sant'Ignazio, che sono giustamente considerate l'epitome della pittura barocca monumentale, furono eseguite quando l'architettura e la scultura barocche avevano da lungo tempo superato lo zenith. Questa situazione non è del tutto parallela riguardo alla decorazione dei palazzi. Ma nei trent'anni che intercorrono fra il 1640 e il 1670 solo tre imprese importanti sono degne di essere menzionate, vale a dire la decorazione del Palazzo Pamphili in Piazza Navona dove il Camassei (1648), Giacinto Gimignani (1649)[31], Giacinto Brandi, France-

sco Allegrini[32] (c. 1650), il Cortona (1651-11) e il Cozza (1667-73) crearono il piú straordinario complesso di fregi e soffitti dopo il Palazzo Barberini; la grande Galleria del Palazzo del Quirinale, il piú esteso lavoro di collaborazione, data dal 1657, dove, sotto la direzione generale del Cortona, Rosa dipinse accanto G. F. Grimaldi (che pare abbia avuto una parte importante nell'impresa), i fratelli Schor[33], Guglielmo e Giacomo Cortese (Courtois), Lazzaro Baldi, Ciro Ferri, il Mola, il Maratti, Gaspar Dughet e alcuni «cortoneschi» minori appaiono uno accanto all'altro[34]; e il ciclo di affreschi nel Palazzo Pamphili a Valmontone vicino a Roma[35] dipinto fra il 1657 e il 1661 da Mola, Giambattista Tassi («il Cortonese»), Guglielmo Cortese, Gaspar Dughet, Cozza e Mattia Preti.

Ancora una volta alcune delle decorazioni piú sontuose seguono dopo il 1670. A parte il soffitto della biblioteca del Cozza nel Palazzo Pamphili vanno ricordati gli affreschi nel Palazzo Altieri del Cozza, Canuti[36] e Maratti e l'immensa Galleria nel Palazzo Colonna di Giovanni Coli e Filippo Gherardi (1675-78)[37]. Ed ancora una volta questa scansione cronologica prevale anche nel resto d'Italia.

Questo sguardo generale rende abbondantemente chiaro che le monumentali decorazioni ad affresco nelle chiese di Roma appartengono soprattutto al tardo barocco. Il cambiamento stilistico dal barocco al tardo barocco si può rintracciare negli affreschi del Preti della Stanza dell'Aria nel Palazzo Valmontone, datato 1661[38] . Fu qui che per la prima volta il metodo barocco di usare i venerandi concetti di solida organizzazione e chiara e incisiva struttura, come pure di mettere in rilievo l'individualità e la compattezza di ogni singola figura, fu abbandonato e sostituito dal sistema di punteggiare l'intero soffitto con figure in apparenza collocate a caso, cosicché l'occhio cerca invano un centro o un posto dove fermarsi. In confronto all'affresco del Preti, a Val-

montone, anche esecuzioni contrastanti come i soffitti Barberini del Cortona e del Sacchi hanno elementi fondamentali in comune. L'opera del Preti, d'altra parte, mostra idiosincrasie stilistiche che ben presto divennero correnti non solo nella pittura, ma anche nella scultura del tardo barocco.

Il Cozza accettò ben presto il nuovo stile del suo amico Preti, e ora che gli affreschi a Valmontone di quest'ultimo sono quasi interamente spariti, il soffitto della biblioteca al Palazzo Pamphili[39] assume particolare importanza. Dipinto con una tavolozza estremamente chiara e luminosa; le figure individuali continuano a essere in gran parte legate al Domenichino. Cosí qui ci si trova di fronte all'attraente e quasi incredibile spettacolo di un cielo aperto tipico del tardo barocco popolato con masse di figure allegoriche in uno stile ingenuo e classicheggiante.

In vario grado gli elementi della rivoluzione del Preti si troveranno in decorazioni di chiese da circa il 1670 in avanti. Una descrizione generica deve sottolineare due punti decisivi. Nei grandiosi affreschi decorativi del barocco, ogni figura ha un'immensa vitalità plastica, sembra vicina allo spettatore e rappresenta una parte essenziale in tutta la composizione. Invece le figure delle serie di affreschi piú tardi hanno, per cosí dire, solo un'esistenza collettiva, essi sono dipendenti da unità piú vaste e, in piú, diventano sempre piú piccole con la finta distanza dallo spettatore finché si perdono nell'incommensurabile altezza dell'empireo. Mentre le figure del Cortona sembrano agire davanti al cielo aperto, le figure ora popolano il cielo, lo occupano fin dove l'occhio può giungere. E, secondariamente, una luce accecante le avvolge. Piú vicine esse sono alla fonte di divina illuminazione, piú eteree esse diventano. La prospettiva aerea aiuta il rimpicciolimento delle figure a creare la sensazione di infinito. La tradizione Correg-

gio-Lanfranco ebbe, ovviamente, una parte considerevole nel dar vita al nuovo illusionismo.

Nonostante questi elementi in comune, alcune delle monumentali decorazioni ad affresco si trovano agli antipodi. Abbiamo visto in un capitolo precedente come Gaulli nel Gesú divenisse l'interprete delle idee del Bernini. Prima che questo artista genovese (1639-1709)[40] arrivasse a Roma, aveva posto le fondamenta del suo stile nella città natale, impressionato da Van Dyck e Strozzi e, soprattutto, dal Correggio durante un soggiorno a Parma. Talento brillante, e uno dei primi ritrattisti del suo tempo, egli riuscí a rappresentare il dramma tanto negli affreschi quanto sulle tele con una tavolozza calda e tenera. La testa dell'angelo da un dettaglio dell'affresco nel Gesú, dà una buona idea dell'amorosa cura nell'esecuzione, la bravura nel tratto, il tocco libero e facile e gli scintillanti effetti di luce prodotti dall'applicazione dell'impasto fresco. Inoltre, dipingendo la bocca semiaperta e gli occhi come visti attraverso una nebbia – il che rivela il suo studio dello sfumato del Correggio –, egli riuscí a dare a questa testa la languida spiritualità dell'ultimo stile del Bernini. Nelle opere piú tarde la sua tavolozza divenne piú pallida e l'intensità dello stile svaní, senza dubbio sotto l'influsso del gusto predominante della fine del secolo.

Il bolognese Domenico Maria Canuti (1620-84), al suo tempo un celebre pittore di affreschi, era stato allevato nella tradizione dell'ultima maniera del Reni e venne a Roma nel 1672. Ciò che egli vide qui non andò perduto, infatti la drammatica Apoteosi di san Domenico[41] nel centro aperto del soffitto dei Santi Domenico e Sisto dimostra la sua familiarità con il raggruppamento delle figure e le conquiste attinenti l'atmosfera e la luce raggiunte dal Gaulli nella decorazione del Gesú, allora in statu nascendi[42]. Ma il Canuti introdusse pure una novità. Egli incorniciò l'intero soffitto con un ricco

disegno «a quadratura» (eseguito da Enrico Haffner), con cui Roma acquistò un tipo di affresco scenografico del quale né il Bernini né il Cortona fecero uso, ma che c'era da aspettarsi di trovarlo a Genova.

Il piú grande di tutti i pittori di «quadratura», padre Andrea Pozzo[43] (1642-1709) prese anche lui l'imbeccata dai maestri bolognesi. A differenza dalla profusione decorativa del disegno del Haffner, la quadratura del Pozzo è sempre rigorosamente architettonica e in questo senso antiquata; solo il virtuosismo e la dimensione ipertrofica dei suoi schemi, tipici segni di una fase tarda, gli dànno la sua speciale statura. All'interno della «quadratura» in Sant'Ignazio, come altrove, egli sistemò le sue figure in zone di chiaro e scuro non rigidamente connesse – prova che anche lui aveva imparato la lezione dal Gaulli.

Giovanni Coli (1636-81) e Filippo Gherardi (1643-1704), due artisti di Lucca che lavorarono sempre insieme, combinarono la loro educazione veneziana con lo studio dello stile del Cortona nella galleria del Palazzo Colonna[44]. L'intelaiatura cortonesca, eseguita da G. P. Schor tra il 1665 e il 1668, dispiega un enorme sovrapporsi di dettagli, mentre il pannello centrale, fortemente veneziano, confonde l'occhio con il quasi incredibile groviglio di figure, chiglie e alberi maestri, il tutto immerso in una luce tremolante. Quanto lontano questo stile sia dal barocco del Cortona non occorre sottolineare ulteriormente. È pure evidente che lo stile del Gaulli e di Coli-Gherardi hanno poco in comune, poiché scaturiscono da due sorgenti diverse: l'uno soprattutto dal tardo stile del Bernini spiritualizzato, l'altro dalla edonistica tradizione pittorica cortonesca-veneziana. D'altra parte, messi a confronto con l'affresco del Maratti al Palazzo Altieri, Gaulli e Coli-Gherardi sembrano essere dalla stessa parte della barriera.

Ricordi il lettore che queste tre opere contemporanee distanziano di gran lunga per importanza ogni altro

affresco eseguito durante gli anni settanta e, inoltre, che il ciclo del Gaulli era infinitamente piú romano e infinitamente piú vigoroso del soffitto di Coli-Gherardi. La costellazione che emerse in questo momento storico fu semplicemente una lotta per il primato fra Gaulli e Maratti. Quarant'anni dopo la controversia Cortona-Sacchi i fronti erano ancora una volta nettamente definiti. Ma né l'ala barocca né quella classica erano la stessa. Lo stile del Gaulli aveva una base distintamente metafisica; sovente la sua attrattiva era mistica ed eccitante, forse derivava il suo vigore dalle forze nascoste dietro al tardo stile del Bernini; la corrente rinascita di misticismo pseudo-dionisiaco[45] come la crescente popolarità del quietismo del Molinos. La conoscenza della storia della pittura che seguí rende evidente che i pronostici erano di molto contrari al Gaulli. Come gli stretti seguaci del Bernini nella scultura non avevano una minima probabilità nei confronti del razionalismo del tardo barocco, che era sostenuto dal forte partito francese, cosí anche nella pittura: il tardo barocco mistico del Gaulli si estinse nella fresca brezza che soffiava dal campo classicista del Maratti[46].

Carlo Maratti (1625-1713).

Uno studio del soffitto Altieri del Maratti, mostra chiaramente che egli voleva restaurare il carattere autonomo della superficie dipinta: ancora una volta l'affresco è incorniciato in modo chiaro e semplice[47]. Egli desiderava pure ristabilire l'autonomia della figura individuale; egli ritornò al principio classico di comporre con poche figure e con una tavolozza uniformemente luminosa che invita ad accentrare l'attenzione sulla figura concepita plasticamente, sull'atteggiamento e i gesti di questa; egli abbandona quasi il «sotto in su», ma, fatto

caratteristico, egli non risuscita l'austero «quadro riportato» del classicismo del primo barocco. Inoltre le figure stesse sono piú barocche e meno raffaellesche di quanto egli credesse, e la composizione manca di mordente e di accenti incisivi. Essa ondeggia sopra il piano del quadro e la prima impressione è quella di una massa imbarazzante di forma ottusa. L'affinità di questo stile con quello di Domenico Guidi in scultura è notevole.

È anche rivelatore che il classicismo del primo barocco della Aurora del Reni e il classicismo del barocco della Divina Sapienza del Sacchi sono piú vicini tra loro di quanto non lo sia ciascuno al classicismo del tardo barocco del Maratti. In confronto Maratti era andato alquanto avanti verso una riconciliazione delle due tendenze opposte, la barocca e la classica. In ogni senso egli si attenne a una piacevole via di mezzo. I suoi quadri non contengono enigmi, nulla che renda perplesso il visitatore, nulla che susciti violente emozioni. Il suo modo scorrevole di maneggiare il linguaggio allegorico corrente, le impersonali generalizzazioni delle quali il suo lavoro abbonda, l'ammissione della dose giusta di splendore festivo, tutto ciò predestinava il suo stile magniloquente a divenire lo stile di corte per eccellenza nell'Europa di Luigi XIV. Maratti non era un artista dedito a speculazioni e teorie[48]. Un po' paradossalmente, ciò avvenne per il suo sistema prammatico, grazie a cui egli soddisfece le ibride aspettative teoretiche del suo amico Bellori, il quale, come l'Agucchi prima di lui, voleva che l'«idea» dell'artista risultasse dall'empirica scelta di parti belle piuttosto che da un concetto a priori di bellezza[49].

Tutto ciò suona forse ironico, ma si deve ammettere che il Maratti fu un artista di straordinaria abilità. Nato a Camerino (Marche) nel 1625, lo troviamo ragazzo dodicenne nello studio di Andrea Sacchi. Già nel 1650 la sua reputazione era saldamente affermata con la sacchesca Adorazione dei pastori in San Giuseppe dei Fale-

gnami. Da allora in poi la carriera del Maratti fu un continuo trionfo e, in verità, un capolavoro monumentale dopo l'altro uscivano dalla sua bottega. Né egli fu del tutto fautore dello stile del Sacchi e degli altri classicisti. I dipinti del 1650 rivelano l'incontro con il barocco del Lanfranco; egli ammise influssi dal Cortona e Bernini ed ebbe pure una certa simpatia per la tendenza mistica della seconda metà del secolo. Ciò che fece maggior impressione sui suoi contemporanei fu che egli ristabilí il senso della dignità della figura umana vista in grandi, semplici forme plastiche e riprodotta con una sincerità e una convinzione morale senza uguali in quel momento. Già alla metà degli anni settanta, né alla successione del Gaulli né a quella del Cortona rimaneva qualche seria occasione e alla fine del secolo Roma si era praticamente arresa allo stile del Maratti. Alla sua morte, nel 1713, i suoi allievi controllavano in pieno la situazione[50].

LA PITTURA FUORI DI ROMA.

Durante il periodo che stiamo esaminando il contributo della Toscana, Lombardia e Piemonte fu piuttosto modesto. A parte l'ultimo stile del Reni, anche Bologna aveva poco da offrire che potesse reggere il confronto con il grande periodo del primo quarto del secolo. Venezia incominciava lentamente a riprendersi, mentre le scuole di Genova e Napoli emergevano come le piú produttive e interessanti, dopo Roma.

Un rapido sguardo dell'intero panorama rivela che né la tendenza classica né quella cripto-romantica furono particolari di Roma. In effetti, la situazione romana si riproduce molto simile in altri centri. Con Reni in una posizione incontrastata a Bologna, il suo ultimo stile divenne legge inesorabile durante gli anni trenta. Il suo

influsso si estese ben oltre i confini della città natia apportandovi, dove arrivava, un classicismo morbido, debole, sentimentale e piuttosto privo di struttura. Si può sostenere che c'era quasi un rapporto inverso fra il successo del Reni da una parte e quello del Cortona e del Lanfranco dall'altra. In breve il classicismo barocco passò nel Nord e nel Sud d'Italia. A Milano Francesco del Cairo (1607-65)[51], che iniziò nello stile del Morazzone, si plasmò dopo il 1645 sul Reni e i veneziani e le sue opere divennero languide, esili e classiche. Il suo contemporaneo, Carlo Francesco Nuvolone, detto il Panfilo (1608-61 ?) ebbe uno sviluppo analogo; dipendente dal Reni tanto da acquistarsi l'epiteto di «Guido Lombardo» egli cambiò il suo primo stile tenebroso per una chiara tonalità. A Firenze pure, l'influsso del Reni è evidente; nell'opera del Furini, sovrapposto alla tradizione indigena, portò a uno stile altamente sofisticato e superraffinato. D'altra parte, probabilmente impressionato dal classicismo del Poussin, dal 1640 in avanti un artista come il Carpioni a Venezia trovò il modo di uscire dall'eclettismo accademico locale mediante eleganti stilizzazioni classicheggianti. La *détente* classica tra il 1640 e il 1660 è particolarmente notevole a Napoli. Durante la loro ultima fase, artisti come il Battistello, il Ribera e lo Stanzioni si volsero verso il classicismo bolognese, mentre Mattia Preti adottò tale maniera nel suo primo periodo solo per staccarsene qualche tempo dopo. La Sicilia, infine, ebbe un artista raffinato in Pietro Novelli detto «il Monrealese» (1603-47), che abbandonò il suo giovanile «tenebroso» caravaggesco agli inizi degli anni trenta, non senza essere stato influenzato dalla visita di Van Dyck a Palermo (1624) e sotto l'impressione di un viaggio a Napoli e Roma (1631-32)[52].

Nell'insieme, la reazione classica che si colloca, in senso lato, fra il 1630-1660 denota una decadenza nella qualità. Questo, naturalmente, non vale per i due gran-

di leader, Sacchi a Roma e Reni a Bologna, né per la situazione di Venezia e di Firenze, dove il classicismo barocco fu fino a un certo punto un agente rigenerativo; ciò è certamente vero per la prima generazione degli allievi del Carracci a Bologna; è vero per lo stile del Guercino negli ultimi trent'anni della sua vita, quando egli fu aperto all'influsso del Reni e produsse opere con forti tendenze classiche, molte delle quali hanno solo un interesse limitato: ed è vero, soprattutto, per Napoli, dove lo slancio del giovane Ribera cade durante il quarto e quinto decennio in una maniera accademica piuttosto debole.

Dall'altra parte della barriera vi erano alcuni artisti di una generazione leggermente piú giovane (la maggior parte nati fra il 1615 e il 1625) che reagirono vigorosamente contro il prevalente classicismo barocco. I principali nomi che vanno ricordati sono il vicentino Maffei, il fiorentino Mazzoni e il genovese Langetti, tutti attivi a Venezia e in «terra ferma»; Valerio Castello a Genova; Mattia Preti e il giovane Luca Giordano a Napoli. In un modo o nell'altro questi e altri artisti diedero nuova vita all'eredità del Caravaggio; ma il loro era un nuovo caravaggismo pittoricamente barocco, il caravaggismo che fu trasmesso al Magnasco e al Crespi e attraverso questi al Piazzetta e al giovane Tiepolo.

C'è, però, un'importante zona dove questi individualisti del barocco e i classicisti del barocco si incontrano. Infatti, l'aver schiarito la tavolozza, il segno piú caratteristico di questi maestri che diventarono classicisti barocchi, non fu semplicemente un'inversione tattica del loro precedente stile «tenebroso»; ebbe uno scopo eminentemente positivo, vale a dire l'unificazione del piano del quadro per mezzo di una distribuzione uniforme del colore e della luce. Queste tendenze pittoriche, citate in un capitolo precedente e in nessun posto piú evidenti che nell'ultimo stile del Reni distinguono il

classicismo barocco dal classicismo del primo quarto di secolo. Per quanto lontanissime tra loro, sono queste tendenze pittoriche a formare il comune denominatore fra i classicisti barocchi e i «neocaravaggisti». Per tutti gli altri lati erano profondamente diverse.

Alla tavolozza relativamente chiara dei classicisti barocchi, i «neocaravaggisti» opposero un forte chiaroscuro; al modo di dipingere relativamente liscio, una pittura di «tocco» e di «macchia» – elaborata con il pennello carico e giustapposizioni abbozzate di piccole superfici di colore; all'armonica gamma di toni, inaspettati contrasti di colore; ai tipi classici della bellezza, deviazioni soggettive; al tedio di composizioni equilibrate, inesplicabili bizzarrie; al facile repertorio retorico, movimento violento, dramma e perfino un nuovo misticismo. Anche se questa generica lista di contrasti può sembrare troppo epigrammatica, aiuta a mettere in chiaro la intricata situazione del secondo e terzo quarto del secolo.

Senza dubbio, il criptoromanticismo di Salvator Rosa ebbe dei seguaci per tutta la penisola. Ma anche la fedeltà all'una o all'altra tendenza cambiò; alcuni artisti furono dilaniati fra le due. Giovanni Benedetto Castiglione sembra il piú notevole esempio.

Bologna, Firenze, Venezia e Lombardia.

Dopo questa introduzione non occorre trattenerci sulla successione del Reni a Bologna: Francesco Gessi (1588-1649); Giovan Giacomo Sementi (1580-A36), Giovanni Andrea Sirani (1610-70) e sua figlia Elisabetta (1638-65), o Luca Ferrari da Reggio (1605-54) che trasportò lo stile del maestro a Padova e Modena. Questi mediocri talenti trasformarono le qualità positive del tardo «classicismo» del Reni[53]: la non ortodossa sempli-

cità delle sue invenzioni in composizioni noiose e pedanti; la sua raffinata tonalità argentea in una frigida gamma di toni chiari; la sua vibrante tenerezza in sentimentalismo, e la sua tarda maniera abbozzata con la sua attrattiva immediata non fu né capita né seguita. Fra i successori del Reni a Bologna, solo due artisti si distinguono, cioè Simone Cantarini (1612-48)[54], e Guido Cagnacci (1601-63)[55]; il primo per aver lasciato numerose opere accuratamente costruite, serene e forti, nelle quali elementi carracceschi si combinano con quelli tratti dal Cavedoni e dal primo Reni a formare uno stile eminentemente personale, ben illustrato dal commovente ritratto del suo anziano maestro; il secondo che andò a cercare fortuna a Vienna (c. 1657) e divenne pittore di corte dell'imperatore Leopoldo I, per essersi staccato dai classicisti barocchi ortodossi ed aver creato alcune opere di grande mordente in strani toni violetti e bluastri. Nel complesso i bolognesi rimasero fedeli alla loro tradizione classica guidati, durante la seconda metà del secolo, dai tre capiscuola: l'allievo di Reni, Domenico Maria Canuti; l'allievo di Contarini, Lorenzo Pasinelli (1629-1700)[56] e l'allievo di Albani, Carlo Cignani al quale dovrò ritornare in un capitolo successivo.

Contemporaneamente Bologna continuò ad essere il centro riconosciuto della pittura «a quadratura». Questa tradizione fu tramandata attraverso Girolamo Curti detto il Dentone (1570-1632) ad Angelo Michele Colonna (1600-87) e Agostino Mitelli (1609-60). Questi due artisti unirono le proprie forze e per un certo tempo quasi monopolizzarono la pittura «a quadratura», lavorando insieme a Parma, Firenze, Genova, Roma e persino Madrid, dove il Mitelli morí. Le loro ricche vedute scenografiche, che preludono al tardo barocco in virtú della complessità di motivi formano un decorativo stile aulico indipendente piú che solo una struttura per pittori di figure. Essi diedero vita a una vasta scuola e poi-

ché il Mitelli affermava di aver inventato la «quadratura» con piú di un punto di fuga[57], è a lui che va dato il merito di aver posto le fondamenta per il rigoglioso sviluppo di questa specialità nel XVIII secolo.

Molto diversa da quella bolognese era la situazione fiorentina[58]. Matteo Rosselli, che è già stato citato fece sí che le qualità tipicamente fiorentine di elegante disegno e brillante color locale rimanessero per un periodo incontrastate. Egli educò gli artisti piú eminenti della successiva generazione, fra i quali vanno ricordati Giovanni Mannozzi, detto Giovanni da San Giovanni (1592-1636); Francesco Furini (c. 1600-46); Lorenzo Lippi (1606-65); Baldassare Franceschini, detto Volterrano (1611-89) e Jacopo Vignali (1592-1664)[59] e il suo allievo Carlo Dolci (1618-86). Questi artisti reagirono in vario modo alla atmosfera rarefatta della corte fiorentina.

Furini, soprattutto, influenzato dal Reni produsse dipinti di una morbida sensualità. I toni della carne resi con il blu oltremare e lo «sfumato» dànno ai suoi quadri un sapore dolciastro, morbido, ma nessuno può negare che aveva un dono speciale per riprodurre la linea melodiosa del corpo femminile, rivelando cosí il suo attaccamento alla tradizione manierista. Giovanni da San Giovanni ebbe un temperamento piú sano. Artista in grado di eseguire ordinazioni di affreschi molto grandi, neppure l'esperienza romana (affresco nell'abside dei Santi Quattro Coronati, 1623) lo liberò dai modi di espressione propri dei fiorentini. Sebbene il suo tocco leggero, i colori luminosi e la scioltezza e il brio della sua produzione facciano di lui uno dei piú attraenti pittori fiorentini del Seicento, il carattere ritardatario della sua arte[60] è dimostrato dal ciclo di affreschi nella Sala degli Argenti di Palazzo Pitti (1635) che glorificano l'interesse di Lorenzo de' Medici per l'arte e la filosofia, opera che, tra l'altro, fu terminata dopo la morte di Giovanni dal Furini, Ottavio Vannini e Francesco Montelatici, detto

Cecco Bravo (1607-1661)[61]. Il confronto con l'opera del Cortona a Roma e Firenze rivela il provincialismo di Giovanni[62].

Giovanni da San Giovanni era morto da alcuni anni quando il Cortona si stabilí a Firenze e il Furini morí prima che la lasciasse. Ma numerosi altri artisti fece deviare dalla loro carriera lo studio dello stile grandioso del Cortona. Il caso di Volterrano è caratteristico. Egli aveva iniziato come assistente di Giovanni da San Giovanni in Palazzo Pitti (1635-36) e dipinto i suoi affreschi nella Villa Petraia (1637-46)[63] nella stessa maniera, ma si volse a uno stile cortonesco nella Sala delle Allegorie di Palazzo Pitti (c. 1652), uno stile che, con qualche modificazione, egli mantenne nei suoi ultimi lavori (es. gli affreschi nella cupola della Santissima Annunziata, 1676-1680/83). Analoga via fu seguita da Giovanni Martinelli, attivo tra il 1635 e il 1668, mentre l'allievo del Furini, Simone Pignoni (1611-98)[64], faceva qualche concessione alla nuova moda. Fu soprattutto Ciro Ferri (1634-89) il piú stretto seguace del Cortona, ad assicurare la successione di questi a Firenze. Ferri fece di Firenze la sua dimora dal 1659 al 1665, soprattutto per completare gli affreschi di Palazzo Pitti che il suo maestro aveva lasciati incompiuti quando ritornò a Roma nel 1647[65].

L'arte di Carlo Dolci, la controparte fiorentina di quella del Sassoferrato a Roma, merita una citazione speciale perché la languida devozione espressa dalle sue mezze figure di vergini e Maddalene deve essere considerata la piú completa realizzazione di un lato della mentalità del tardo barocco. Questi quadretti, dipinti con la piú grande cura in una abile tecnica da miniatura, godettero di una grande reputazione al suo tempo, e i contemporanei ammirarono ciò che al moderno spettatore appare come una falsa e perfino ripugnante nota di pietà. Un vero prodigio, Dolci all'età di sedici anni

dipinse l'eccellente ritratto di Ainolfo de' Bardi. Ma non fu solo il suo desiderio di dedicare la sua vita a immagini religiose, in risposta alla richiesta teorica del cardinale Paleotti[66], che gli impedí di progredire come ritrattista. Egli non aveva alcuna possibilità in concorrenza con il fiammingo Justus Sustermans carico di successo (1597-1681), pittore di corte a Firenze dal 1620 in avanti e un maestro dello stile ufficiale della ritrattistica internazionale, che si era sviluppato nella scia di Van Dyck.

Infine, va ricordato Stefano della Bella (1610-64)[67], il cui posto è realmente fuori del contesto dell'arte secentesca fiorentina. Il suo maestro prediletto era Callot; magicamente attratto dalle acqueforti di quest'ultimo, Della Bella conservò nella sua opera qualcosa della loro briosa eleganza. Il suo periodo migliore e piú produttivo furono i dieci anni a Parigi, 1639-49, durante i quali il suo stile cambiò sotto l'influsso di Rembrandt e dei paesaggisti olandesi. Egli va annoverato tra i massimi acquafortisti italiani, ma fu un tipico maestro della *petite manière*: infatti le sue acquaforti (piú di mille), spesso popolate di figurine, si occupano di tutti gli aspetti della vita popolare. L'influsso della sua opera sul corso successivo della pittura di genere italiana fu probabilmente maggiore di quanto ci si renda conto attualmente.

Lo sviluppo a Venezia[68] mostra certi paralleli con quello di Firenze, nonostante l'opera squisita della grande triade Fetti, Lys e Strozzi che portarono valori pittorici interamente nuovi ad agire sulle scene veneziane fra il 1621-44, l'anno della morte dello Strozzi. Ciò che Matteo Rosselli era stato per Firenze, il Padovanino fu per Venezia. La maggior parte dei pittori del secondo e terzo quarto del secolo derivarono da lui; essi trasferirono il suo eclettismo accademico in un raffinato e spesso languido idioma secentesco. Girolamo Forabosco da Padova (1604/605-79) distintosi come ritrattista, Pietro

Muttoni, detto della Vecchia[69] (1605-78), Giulio Carpioni[70] (1613-1679), che lavorò soprattutto a Vicenza, e il debole Pietro Liberi (1614-1687) rappresentano lati differenti di questo stile un po' superficiale. Il carattere alla Palma il Vecchio dei ritratti del Forabosco, i quadri neogiorgioneschi del della Vecchia e i Baccanali di tipo poussiniano del Carpioni, sembrerebbero sfumature della stessa voga classicheggiante[71].

Come la comparsa del Cortona a Firenze, la permanenza di Luca Giordano a Venezia nel 1653 ebbe un effetto rivoluzionario sugli artisti locali. Imitatore del Ribera nella prima fase, Giordano portò a Venezia una versione napoletana del «naturalismo» e del «tenebroso» del Caravaggio. Questo stile drammatico trovò immediata risposta nell'opera del genovese Giambattista Langetti[72] (1625-76), che probabilmente incominciò sotto Assereto, poi lavorò a Roma sotto il Cortona[73] e apparve a Venezia verso la metà del secolo. La sua opera si distingue per il violento chiaroscuro applicato con il pennello carico. La maniera del Langetti fu seguita, soprattutto dal tedesco Johann Carl Loth (163 2-9 8) che si era stabilito a Venezia dopo il 1655[74] e dal suo compatriota Antonio Zanchi da Este (1631-1722). Inoltre Pietro Negri, allievo dello Zanchi, il genovese Francesco Rosa e Antonio Carneo (1637-92) del Friuli[75] vanno ricordati in questo contesto.

Ma molto tempo prima della prima visita di Luca Giordano a Venezia due «stranieri», ambedue artisti di calibro eccezionale, si rivoltarono contro i facili sistemi accademici: Francesco Maffei[76] da Vicenza (c. 1600-60) e il fiorentino Sebastiano Mazzoni[77] (c. 1611-7 8). Poco dopo il 1620 Maffei si liberò dalle pastoie del corrente manierismo. Lo studio di Jacopo Bassano, del Tintoretto e del Veronese e, soprattutto di manieristi come il Parmigianino e Bellange, lo portarono al suo stile caratteristico, che si mostra completamente nella Glorifica-

zione di Gaspare Zane (1644, Museo di Vicenza). Dipingendo con un pennello nervoso e rapido, egli si divertí a esibire dissonanze sofisticate. La maggior parte delle sue opere hanno un tono desolato, quasi macabro, uno stile non ortodosso e rinnovatore che si può studiare meglio in opere tarde come la Glorificazione dell'inquisitore Alvise Foscarini (1652, Museo di Vicenza) e quelle negli Oratori delle Zitelle e di San Nicola da Tolentino (Vicenza). La spettrale Parabola dei lavoratori nella vigna, Verona, Museo di Castelvecchio è un esempio della sua ultima maniera, che mostra inoltre come egli trasformò il suo debito verso Domenico Fetti. Il piú giovane Mazzoni, l'unico artista di questa generazione che prese a cuore gli insegnamenti di Fetti e di Strozzi, fu certamente impressionato dall'opera del Maffei. La sua pennellata brillante e libera, che si può trovare già nel 1649 nei quadri in San Benedetto (Venezia) e un po' piú tardi nella assai notevole Annunciazione, ne fa un vero Precursore del Settecento veneziano. Un altro fiorentino, contemporaneo del Mazzoni, Cecco Bravo, dimostra di trattare la pittura in analogo modo non convenzionale.

Con Giovanni Coli e Filippo Gherardi giunsero a Venezia echi del grande stile romano, ma l'impressione piú forte venne ancora una volta da Luca Giordano, i cui dipinti in Santa Maria della Salute e altre chiese, eseguiti alla fine degli anni sessanta e fin verso il 1680, mostrano la tavolozza chiara del suo stile maturo derivato soprattutto da influssi del Veronese. La scena era pronta per gli artisti nati fra il 1635-60. Essi accettarono la maniera neoveneziana del Giordano in maggiore o minor misura e aiutarono ad aprire la via alla grande arte luminosa del XVIII secolo. Andrea Celesti[78] (1657-c. 1711), i cui capolavori sono nella chiesa parrocchiale di Desenzano (Lago di Garda); Federico Cervelli da Milano (attivo 1674 - c. 1700), maestro di Sebastiano

Ricci; Antonio Bellucci (1654-1727)[79] che passò i suoi anni migliori all'estero e molti altri[80] dovrebbero essere nominati qui. Ma né il Maffei né i «tenebrosi» furono dimenticati. Pertanto sia il Celesti sia il Bellucci erano indebitati col Maffei, mentre Antonio Molinari[81] (1665-1727) lavorando nello stile dello Zanchi, e rivelando l'influenza di Giordano, preparò anche la strada allo stile «tenebroso» del Piazzetta.

In conclusione va detto che, a eccezione del Langetti, Mazzoni e Maffei, pochi di questi pittori abbandonarono completamente la facile maniera decorativa di un Forabosco e un Liberi, né furono capaci di una nuova e coerente visione, sebbene alcuni di essi vivessero avanti nel secolo XVIII.

Mentre Venezia e la «terra ferma» abbondavano di pittori ai quali si offrivano magnifiche opportunità, il declino di Milano, dopo l'epoca del Borromeo, era irrevocabile. A parte Francesco del Cairo, che è stato ricordato, non ci furono pittori di vero valore. Carlo Francesco Nuvolone (1608-61) a cui si è già fatto cenno, un maestro minore, fratello dell'ancor piú debole Giuseppe (1619-1703) ebbe la scuola piú fiorente[82]. Giovanni Ghisolfi (1623-83) contribuí poco all'arte nella sua città natia. A diciassette anni andò a Roma dove trascorse la maggior parte della vita e fece fortuna come primo pittore di vedute con rovine disposte in maniera fantastica.

La tradizione lombarda di rappresentare sobriamente i fatti osservati con cura, fu mantenuta in vita a Bergamo piú che a Milano. Solo recentemente queste qualità sono apparse evidenti nei ritratti di Carlo Ceresa (1609-78)[83], dipinti in un austero «gusto spagnolo». Ceresa fu un contemporaneo di Evaristo Baschenis (1607?-77) e aiuta a capire l'ambiente in cui fiorí l'arte di quest'ultimo. Probabilmente il piú grande pittore italiano di nature morte, Baschenis, com'è noto, si dedicò a un'unica specialità: la rappresentazione pittorica di

strumenti musicali. Ciò che lo attraeva era la calda tonalità del legno lucido, come pure la complessa stereometria delle forme. Per mezzo di un asciutto, quasi fotografico, realismo egli produsse cosí disegni astratto-cubisti in cui definizioni spaziali estremamente sofisticate sono sostenute dal contrasto e dalla sovrapposizione di forme lisce, piatte, rigonfie, spezzate o sinuose. Queste creazioni veramente monumentali, cosí estranee ai pittori di nature morte nordici, hanno, ovviamente, il loro centro intellettuale nella «realistica stilizzazione» della natura morta italiana compiuta dal Caravaggio.

Genova.

L'inizio del XVII secolo aprí ricche possibilità per i pittori genovesi. Si sviluppò una vigorosa scuola indigena che prosperò senza interruzione avanti nel XVIII secolo nonostante la disastrosa peste del 1657. È anche un segno dell'innata robustezza della scuola genovese che sopravvisse persino alla perdita dei suoi piú grandi pittori del Seicento: Bernardo Strozzi andò a Venezia, Castiglione passò la maggior parte della sua vita attiva lontano da Genova e Gaulli si stabilí a Roma. Mentre all'alba del secolo Genova era stata un crogiuolo delle varie tendenze straniere, dopo il 1630 i suoi artisti influirono sugli avvenimenti di Venezia e di Roma.

Certo, questi maestri appartengono alla vasta corrente dello sviluppo interitaliano e ricevettero tanto quanto diedero. Strozzi è un caso da prendere a esempio. Dopo il suo primo periodo «scuro» con forti effetti di chiaroscuro, non indipendente dai maestri lombardi degli inizi del XVII secolo, la sua tavolozza si schiarí quando era ancora a Genova, i suoi colori divennero ricchi, caldi, smaglianti, squisiti e i toni della carne rosati. L'impressione che i grandi maestri veneziani,

soprattutto il Veronese, fecero su di lui dopo il trasferimento a Venezia nel 1630 non può essere sottovalutata, ma il tocco abbozzato, la bravura della pennellata e la luminosità della pittura egli la deve al Fetti e al Lys. Ma a differenza dalla «modernità» di questi maestri – la *petite manière* del Fetti con le sue complicazioni emotive e le romantiche stravaganze del Lys – lo Strozzi rimase essenzialmente legato alla tradizione della maniera grandiosa accentrata su retoriche composizioni di figure[84]. D'altra parte, le qualità pittoriche, festose e dinamiche della sua maniera genovese-veneziana lo predestinavano a diventare il terzo nella triade degli artisti «stranieri» che riaccesero lo spirito della grande pittura a Venezia.

L'influsso esercitato dallo Strozzi a Genova non può essere sopravvalutato. Solo recentemente è stato dimostrato quanto Giovanni Andrea de Ferrari (1598-1669) si appoggiasse a lui[85]. Questo artista prolifico fu egli stesso a capo di un grande studio attraverso il quale passarono, fra gli altri, Giovanni Bernardo Carbone, Valerio Castello e il Castiglione. L'opera del Ferrari, fedele allo speciale clima artistico di Genova, rivela echi del manierismo toscano come pure di caravaggismo, di Rubens e Van Dyck come pure del Velázquez che fu a Genova nel 1629 e nel 1649. Di valore ineguale alla fine della carriera egli si liberò dagli impedimenti accademici e produsse opere di considerevole profondità di espressione in uno stile libero e pittorico[86].

Se cio sia accaduto o meno sotto l'influsso del suo allievo Valerio Castello (1624-59), figlio di Bernardo, è difficile da appurare[87]. Valerio era anche passato attraverso la scuola del Fiasella, ma presto partí verso conquiste sue proprie. Influenzato dal Correggio, Van Dyck e Rubens, egli creò parecchi capolavori di straordinaria intensità durante una carriera di poco piú di dieci anni. Vero pittore, egli amava i contrasti violenti e i colori

ardenti e brillanti; egli è drammatico, sofisticato e spontaneo al medesimo tempo. Un'opera come il rapido abbozzo a olio per il Ratto delle Sabine, datato ai suoi ultimi anni, prepara chiaramente la strada al Magnasco. Sotto il Castello, venne educato Bartolomeo Biscaino, ricco di talento, che morí durante la peste del 1657 a venticinque anni[88].

Con l'avanzare del secolo si possono chiaramente distinguere tre diverse tendenze, tutte sviluppate sulle fondamenta del passato; la prima, sulla scia di Van Dyck, un barocco aristocratico molto secondo il gusto della nobiltà genovese, tenuto vivo soprattutto nei ritratti di Giovanni Bernardo Carbone (1614-83) e fino a un certo punto in quelli del Gaulli; la seconda, anch'essa di origine fiamminga, il genere rustico che trionfò in Castiglione; e infine, il grande affresco decorativo barocco, al quale aveva preparato il terreno Luca Cambiaso.

Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, (prima del 1610?-1665) passò attraverso quasi l'intera gamma delle possibilità stilistiche nel corso della sua stupefacente carriera[89]. Ben presto attratto dalla pittura di genere con animali dei fiamminghi, sembra che abbia studiato con Sinibaldo Scorza (1589-1631), il quale a sua volta era legato a certi fiamminghi come Jan Roos (1591-1638), discepolo di Snyders, attivo a Genova dal 1614 in avanti. Contemporaneamente ardente studioso di Rubens e Van Dyck, egli fu pure il primo italiano a scoprire le acqueforti di Rembrandt – già intorno al 1630 – il che significa che il caravaggismo lo raggiunse nella trasformazione nordica. Rembrandt rimase per lui uno stimolo permanente durante tutta la vita. Un soggiorno a Roma per piú di un decennio dal 1634 in avanti gli fece apprezzare l'arte del Poussin quanto quella del Bernini. In questi anni perfezionò la tecnica fluente del disegno eseguito col pennello a olio su carta e

inventò la tecnica monotipo. Di ritorno a Genova nel 1645, egli dipinse monumentali opere barocche come il San Bernardo che adora Cristo sulla Croce (Santa Maria della Cella) e San Giacomo che caccia i mori dalla Spagna (San Giacomo della Marina). Un po' piú tardi egli trattò soggetti filosofici in un modo pittoresco, il che dimostra come fosse legato alla corrente del Testa e del Rosa a Roma. La sua nomina a pittore di corte a Mantova nel 1648 lo portò a contatto con l'arte del Fetti, la cui libertà di tocco ben presto si rilletté nel suo lavoro. Alla fine della sua carriera creò delle composizioni estatiche di grande intensità, che ricordano lo stile del Bernini di quegli anni. Forse piú chiaramente di qualsiasi altro artista il Castiglione espone i problemi particolari che assillavano la sua generazione, perché, per tutta la sua vita egli fu combattuto fra uno scetticismo filosofico e un abbandono all'estasi.

Trovandosi ugualmente a suo agio nel genere rustico come in quello grandioso – storia, mitologia e immagini religiose – abile disegnatore e scultore, egli influenzò artisti lontani nel tempo e diversi per stile come Tiepolo e Fragonard. Piú vicino a casa la sua maniera rustica e bucolica trovò seguaci in suo figlio Francesco (morto nel 1716), che gli successe come pittore di corte a Mantova; in Anton Maria Vassallo[90] (attivo c. 1640-60) e in numerosi specialisti della pittura di genere con animali, mentre il suo stile magniloquente ebbe un'influenza formativa sulla piú giovane generazione dei grandi pittori decorativi.

I creatori del piú antico stile genovese di affreschi sono i fratelli Giovanni Andrea (1590-1630) e Giovanni Battista (1592-1677) Carlone[91], i quali appartengono a quella fertile famiglia lombarda che ebbe grandi decoratori fra i suoi membri per tre secoli. Lo stile di affreschi piú tardo è rappresentato principalmente da Domenico Piola[92] (1628-1703) e Gregorio de Ferrari[93],

(1647-1726). Sono essi, soprattutto, che conseguirono il trionfo glorioso di quest'arte a Genova. Nelle loro opere mature entrambi gli artisti sí influenzarono a vicenda, ma il piú giovane dimostrò di essere il maestro piú vigoroso. Il carattere essenziale del loro stile piú tardo deriva dalla fusione dello stile grandioso di Pietro da Cortona con la quadratura dei Bolognesi[94] e del brio del Castiglione con lo sfumato del Correggio, ottenendo come risultato uno stile straordinariamente ricco, festoso e luminoso, con un forte accento sull'esuberante elemento decorativo. Il primo Piola si appoggiava pesantemente a Castiglione, a Strozzi e a Valerio Castello. È stato detto che egli si volse alla maniera cortonesca sotto l'influsso di Giovanni Maria Bottalla, assistente del Cortona per il soffitto Barberini, che morí, però, nel 1644, l'anno in cui egli ritornò nella sua nativa Genova. L'impronta correggesca nel suo stile era dovuta a Gregorio de Ferrari che aveva trascorso quattro anni a Parma (1669-73), un'esperienza che contribuí alla formazione del carattere protorococò dell'arte di Gregorio. La sua Morte di santa Scolastica, uno dei suoi capolavori su tela, illustra questo stile nel modo migliore. Unito ancora da un esile legame al tardo stile del Bernini, il languore e la sensibilità dell'espressione, l'elasticità dei corpi, la grande linea musicale della composizione, la dolcezza e le eleganti movenze degli angeli – tutto questo prelude all'arte del rococò. Uno stile altrettanto delicato e raffinato fu praticato da Bartolomeo Guidobono (1654-1709), che a sua volta aveva fatto del Correggio uno studio particolare. Egli passò quasi trent'anni della sua vita alla corte del duca Vittorio Amedeo a Torino.

Napoli.

Quando il Caravaggio andò a Napoli per lavorare nel 1606-607, i manieristi controllavano in pieno la situazione ed egli non stornò mai artisti come Fabrizio Santafede (c. 1560-1634), Gian Bernardino Azzolino (c. 1572-1645), Gerolamo Imparato (1550-1621) e Belisario Corenzio (1560-1634) dalla loro strada; essi continuarono le loro convenzioni antiquate, in gran parte dovute al Cavalier d'Arpino, durante la prima metà del XVII secolo. L'unica eccezione alla norma fu Giovanni Battista Caracciolo, detto Battistello (c. 1570-1637)[95], il solitario fondatore della scuola napoletana «moderna» che, in opposizione ai manieristi, sviluppò il suo nuovo stile basato sull'esperienza profondamente sentita del Caravaggio. La sua Liberazione di san Pietro nella chiesa del Monte della Misericordia dipinto due o tre anni (1608-609) dopo le Sette opere di misericordia del Caravaggio nella stessa chiesa non è solo un monumento di caravaggismo ortodosso, ma le sue qualità specifiche, il forte contrasto, l'austerità della composizione e la muta intensità rivelano un talento di prim'ordine. Tuttavia il prototipo della pittura barocca a Napoli non fu determinato né dal primo stile del Caracciolo, né da lui solo.

Egli ebbe un rivale piú giovane nello spagnolo Jusepe de Ribera (1591-1652)[96] che, dopo avere viaggiato per l'Italia, si stabilí a Napoli nel 1616 e poco dopo dipinse quadri caravaggeschi molto diversi da quelli del Caracciolo. Mentre quest'ultimo induriva e irrigidiva il piú duttile stile del maestro nel tentativo di rappresentare il dramma interiore, il primo dava sfogo e rendeva esteriore quello che aveva imparato dal Caravaggio mediante un aggressivo e volgare realismo e un chiaroscuro pittorico con effetti di luce ondeggianti. Ribera trovò un potente patrono nel duca di Osuna, il vicerè di Napoli, che lo nominò pittore di corte e i successivi

vicerè e nobili napoletani furono ugualmente attratti dalla sua arte. È un fenomeno interessante che i quadri appassionati e violenti del Ribera soddisfacessero il gusto della corte napoletana. Ciò che li attraeva era probabilmente la superficiale sensualità prettamente spagnola del realismo del Ribera – il suo permanente contributo alla pittura secentesca europea[97].

Circa dal 1630 in avanti Napoli fu attirata nella corrente principale della pittura barocca grazie ai considerevoli apporti dei pittori provenienti da Roma. Furono soprattutto tre diverse tendenze che si acclimatarono a Napoli: il classicismo barocco del Domenichino, l'intenso barocco del Lanfranco e il saltuario caravaggismo della seconda generazione[98]. L'attività un po' deludente del Domenichino a Napoli è già stata discussa in un capitolo precedente. Lanfranco ebbe piú successo; si stabilí a Napoli nel 1633 per tredici anni estremamente attivi durante i quali creò, fra l'altro, quattro grandi cicli di affreschi; la cupola del Gesú Nuovo (1635-37, solo i pennacchi rimangono), la navata e il coro della Certosa di San Martino (1637-38), l'intera decorazione dei Santi Apostoli (1638-46) e infine la cupola della cappella di San Gennaro nella Cattedrale (1641-43) dove gareggiò con i pennacchi dipinti dal suo grande nemico il Domenichino. Nonostante l'ostilità degli artisti napoletani, il Domenichino ebbe un immediato successo; viceversa la dinamica orchestrazione dell'illusionismo correggesco del Lanfranco, affascinava soprattutto i maestri della seconda metà del secolo[99] e rese possibile la grandiosa fase decorativa della pittura napoletana che iniziò con Mattia Preti e assunse importanza internazionale con Luca Giordano e il Solimena. Contatti con la tendenza caravaggesca piú giovane furono stabiliti attraverso Vouet, che mandò la Circoncisione in Sant'Arcangelo a Segno[100] da Roma nel 1623 e, fatto piú importante, attraverso Artemisia Gentileschi (1593-c. 1652), figlia di Ora-

zio, che nacque a Roma, trascorse alcuni anni a Firenze (1614-20) – anni che non mancarono di influire sulla formazione del suo stile – e si trasferí a Napoli nel 1630, città che lasciò solo per una breve visita al padre a Londra (1638-39). Artista di alto calibro e fiero temperamento, ella dimostrò un'inclinazione per scene raccapriccianti, ad esempio Giuditta che uccide Oloferne, dipinte in vivaci toni luminosi e con una meticolosa attenzione per i dettagli. Questa forma di caravaggismo quasi romantica impressionò i napoletani quasi piú della maniera barocca decorativa del Vouet[101] che non lasciava trasparire la sua infatuazione giovanile per Caravaggio.

Molto prima che giungesse a Napoli il Domenichino, il Caracciolo si era avvicinato a modelli bolognesi premanieristici, probabilmente stimolato da impressioni ricevute durante un ipotetico viaggio a Roma. In ogni caso la sua opera successiva, dalla fine del secondo decennio in poi, nella Certosa di San Martino, in Santa Maria la Nova, in San Diego all'Ospedaletto ed altrove, mostra il forte influsso del classicismo bolognese. Allo stesso modo, l'ardore giovanile del Ribera si placò negli anni trenta, il suo realismo si addolcí, le composizioni divennero asciutte e classicheggianti e il chiaroscuro lasciò il posto a una tavolozza chiara in cui predominano freddi toni argentei .

Per quanto gli artisti napoletani si attenessero tenacemente ai vari aspetti del caravaggismo, compendiato nei nomi del Caracciolo, Ribera e Artemisia Gentileschi – il movimento verso il classicismo bolognese dal 1639 in avanti è un fenomeno generale. Si può osservare presso maestri minori come Francesco Guarino (1611-54)[103], il cui primo stile riberesco fu seguito da opere accademiche classicheggianti, o Pacecco (Francesco) de Rosa (1607-56) un deciso purista, il Sassoferrato di Napoli, per il quale il Domenichino fu particolarmente impor-

tante. Simili tendenze puriste si possono trovare anche in dipinti di Charles Mellin («Carlo Lorenese», 1597-1649), un francese di Nancy che visse e morí a Roma, ma lavorò soprattutto a Napoli tra il 1643 e il 1647[104], e in quelli di Andrea Coppola (1597- c. 1659) che praticò l'arte nella distante Apulia.

Un artista molto maggiore di tutti questi, il piú importante caposcuola della metà del secolo, Massimo Stanzioni (1586-1656) si rivolse in una direzione simile. La sua evoluzione giovanile è ancora poco chiara[105]; ma il suo caravaggismo è alleato a quello di Vouet, del Saraceni e di Artemisia piú che a quello del Caracciolo e Ribera. Nelle sue opere migliori, che appartengono al decennio 1635-45, egli esibisce un netto senso per i raffinati valori cromatici, linee melodiche, figure costruite con grazia ed espressioni dolci e liriche. Stanzioni divenne famoso come il Guido Reni napoletano, e la qualità raffinata, un po' insipida e languida del suo stile nel secondo quarto del secolo, diventa evidente se si confronta la sua Madonna tra i Santi Giovanni Evangelista e Andrea Corsini con un'opera rappresentativa della seconda decade come la Madonna tra i Santi Alò e Petronio di Giacomo Cavedone. La pittura dello Stanzioni mostra anche la fusione napoletana del caravaggismo e del classicismo bolognese. Alla fine della sua carriera l'impronta bolognese, sempre piú notevole verso il 1640 e in seguito[106] soffocò le raffinate qualità della sua prima maniera (si veda la molto tarda Consacrazione di sant'Ignazio, Napoli, Palazzo Reale).

Stanzioni fece da intermediario fra l'arte della piú vecchia generazione e quella del suo allievo, Bernardo Cavallino (1616 [non 1622] - 1656)[107]. Un caravaggista fortemente influenzato da Artemisia, Cavallino diede il meglio di sé in quadri di piccolo formato. La sua opera sta in una categoria a sé; grande colorista, la sua tenerezza, eleganza, grazia e delicatezza non hanno eguali in

questo momento. Tuttavia, mutatis mutandis, dei contemporanei come il Furini a Firenze e Valerio Castello a Genova rappresentano una fase stilistica analoga. È interessante notare che i giganti dell'età barocca, con la loro massiccia energia vissero fino a tarda età, mentre questi artisti effeminati della metà del secolo, morirono prima di raggiungere la piena maturità. La loro arte altamente sofisticata non conteneva i semi per generare uno stile nuovo e forte.

Altri pittori ebbero una parte nella prospera vita della scuola napoletana durante i tre decenni dopo il 1630. Si devono almeno citare i nomi piú importanti: Andrea Vaccaro (1604 [non 1598] - 1670)[108], che trovò una formula piuttosto volgare per combinare il caravaggismo di seconda mano con il classicismo bolognese (Reni, Domenichino), ottenne un successo popolare al suo tempo, ma fu un maestro di second'ordine; i Ribereschi Cesare (c. 1605-53) e Francesco (1612- c. 1656) Fracanzano, figli di Alessandro; il piú giovane dei due fratelli fu un artista di calibro considerevole[109], Aniello Falcone (1607-56), specialista in luminosi quadri di battaglia «senza eroe»[110], e i suoi allievi Andrea de Leone (1610 [non 1596] - 1685)[111] e Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro (1612-75), che sotto l'influsso di Callot produsse il genere topografico tipicamente napoletano popolato con numerose figurine. Inoltre, va menzionato il ben noto «Monsú Desiderio», uno pseudonimo che nasconde almeno tre diversi artisti, come ricerche recenti hanno accertato[112]. La figura piú importante di questo trio, François Nomé, nacque a Metz nel 1593, venne a Roma nel 1602, si stabilí a Napoli non piú tardi del 1610 e sembra che abbia trascorso qui il resto della sua vita (l'anno della sua morte non è noto). I suoi bizzarri e spettrali quadri di architetture, spesso crollanti e fantastiche, appartengono al mondo del tardo manierismo piú che a quello del Seicento e il suggerimento di R.

Causa, che il suo stile derivi in ultima analisi dalle scenografie del Buontalenti e di Giulio Parigi ha buone ragioni per essere accolto. Il secondo artista, Didier Barra[113], pure da Metz, lasciò la città natale intorno al 1608 e seguí il suo compatriota a Napoli, dove era ancora attivo nel 1647. A differenza dal Nomé egli fu un fedele riproduttore di vedute, mentre il terzo – finora anonimo – imitò l'opera del Nomé. Oggi esageratamente sopravalutato, «Monsú Desiderio» - Nomé, fu in realtà una figura minore, ma fu lui che a Napoli diede il gusto per il tipo bizzarro di quadri piccoli e cosí aiutò a preparare le vedute microcosmiche di Micco Spadaro, come pure i romantici quadri di battaglia di Salvator Rosa.

Tutti i pittori napoletani fin qui ricordati appartengono essenzialmente alla prima metà del secolo. Il sollevamento sociale provocato dalla rivolta di Masaniello nel 1647 ebbe anche la conseguenza che alcuni artisti lasciarono la città[114]; ma piú grave fu la grande peste del 1656 durante la quale molti di essi morirono. Pacecco de Rosa, Falcone e, sopra tutti, Massimo Stanzioni e Cavallino furono tra le vittime. L'anno della peste va dunque considerato come un importante punto di svolta.

Il carattere della pittura napoletana nella seconda metà del secolo differisce in modo davvero notevole da quella della prima metà. Il cambiamento è soprattutto dovuto a due maestri di prim'ordine, Mattia Preti della Calabria («Cavalier Calabrese», 1613-99) e Luca Giordano (1634-1705). Per quanto appartenenti a due generazioni diverse essi sono simili in quanto ambedue dimostrano nella loro opera un immenso vigore, una potenza innata e un dinamismo quasi senza confronto in Italia o altrove in quel momento. Essi si assomigliano anche in quanto la loro arte ricevette un impulso duraturo dal colorismo veneziano come pure dallo stile grandioso romano. Inoltre fu per mezzo loro che la pittura napoletana assunse una posizione interitaliana e persino

internazionale. Sotto altri aspetti essi sono decisamente differenti: Preti, grave, problematico, drammatico, moralista e per tutta la vita «caravaggista», è un uomo tipico del Seicento, mentre Giordano, in tutto e per tutto agli antipodi, appartiene veramente al XVIII secolo. È per questa ragione che se ne parlerà piú a lungo in un altro capitolo.

La carriera di Preti lo portò su e giú per la penisola. Già nel 1630 egli era a Roma, dove dipingeva, pare, quadri caravaggeschi[115], fra il 1640 e il 1646 soggiornò a intervalli a Venezia[116], ma ritornò a Roma nel 1641-42, 1650-51 e ancora una volta nel 1660-61. Fu durante il quinto decennio che fu attratto dal Sacchi, il Domenichino e il Reni[117]. Gli affreschi in San Biagio a Modena, eseguiti fra il 1653 e il 56 rivelano ancora questo influsso. Nelle opere mature create durante il periodo napoletano (1656-60) egli mescolò reminiscenze del Battistello, del Ribera e del Guercino con quelle del Tintoretto e del Veronese; né egli fu insensibile alle prime opere di Luca Giordano, Il risultato fu un potente stile drammatico sui generis, il cui tono apocalittico è ben illustrato dal bozzetto per uno degli affreschi, ora perduti, dipinti come ex voto sulle porte della città durante la peste del 1656. Nel 1661 Preti andò a Malta dove rimase, con brevi interruzioni, fino alla fine della sua vita. La sua opera piú importante là fu la decorazione dell'immensa volta di San Giovanni a La Valletta (1661-66) con affreschi in cui predomina la luminosità veneziana. Ma il Preti non raggiunse mai piú la drammaticità del suo periodo napoletano.

I suoi contemporanei Luca Forte (attivo c. 1640-70) e Paolo Porpora (1617-73) aprono la lunga fila dei pittori napoletani di nature morte con i loro sontuosi quadri di fiori caravaggeschi, e alcuni dipinti ora sono anche stati attribuiti al maestro di Porpora, il padre di Giuseppe Recco, Giacomo (1603-54), con quanta esattezza

è ancora troppo presto per dirlo. Il piú distinto degli allievi del Porpora, Giovan Battista Ruoppolo (1629 [non 1620] - 1693) e Giuseppe Recco (1634-95)[121], entrambi molto piú noti del loro maestro, continuarono la tradizione fino alla fine del secolo. Al loro va aggiunto il nome di Giovan Battista Recco, probabilmente fratello maggiore di Giuseppe. Un quadro scoperto recentemente (firmato e datato 1654), di livello eccezionale, incoraggiò a tentare di ricostruire l'opera di Giovan Battista[122]. Ruoppolo è famoso per i vasti quadri di fiori, vigorosi e succulenti, monumentali come i dipinti del Preti nello stile grandioso e pertanto assolutamente diversi dalle nature morte fiamminghe, che tuttavia egli dovette conoscere a fondo[123]. Il temperamento di Giuseppe Recco fu meno esuberante; le sue specialità furono quadri di pesci, dipinti con gusto impeccabile e un incomparabile senso per i valori tonali. Dominici riferisce che in gioventú il Recco passò un periodo a Milano, lavorando con un famoso pittore di nature morte. Su questa tenue testimonianza gli storici dell'arte hanno concluso che egli fu educato da Baschenis. Se la cosa sia vera o meno, le nature morte del Recco presentano sovente un'austerità e immobilità prettamente lombarde. Intime e nobili piú che estroverse e grandiose, sembrano preludere all'età del Chardin.

Nessun pittore del genere si ebbe a Roma e ciò è indicativo del futuro corso degli eventi. In ultima analisi fu la memoria delle conquiste caravaggesche, sempre tenute preziose a Napoli a differenza di Roma, che resero possibile la notevole importanza e varietà della scuola napoletana.

[1] Per G. Gimignani, cfr. la completa trattazione di G. DI DOMENICO CORTESE, in «Commentari», XVIII (1967), pp. 186-206.

Il numero degli allievi del Cortona, e di coloro che furono direttamente o indirettamente influenzati da lui è enorme. I piú importanti suoi seguaci romani della generazione seguente sono Lazzaro Baldi (1623-1703), Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois, 1627-79), Ciro Ferri (1628/34-1689) e la coppia Giovanni Coli (1636-80) e Filippo Gherardi (1634-1704). Persino il senese Raffaello Vanni (1587-1673), allievo e figlio di Francesco, passarono piú tardi sotto l'influenza del Cortona.

Tra i suoi allievi minori, a cui è dovuta la diffusione della sua maniera, si può citare Adriano Zabarelli, chiamato Palladino, da Cortona (1610-81), Carlo Cesi da Rieti (1626-86), Pietro Paolo Baldini (attivo c. 1660), Pietro Locatelli (c. 1634-1710), Francesco Bonifazio (nato nel 1637), che dipinse soprattutto a Viterbo, Giovanni Marracci (1637-1704), le cui opere si trovano a Lucca, e Camillo Gabbrielli, allievo di Ciro Ferri, che dipinse a Pisa.

Del sopra citato Pietro Locatelli (o Lucatelli) sono stati identificati parecchie centinaia di disegni nel Gabinetto delle stampe di Berlino; tali disegni sono stati esaminati in uno splendido articolo di P. Dreyer («Jahrb. d. Berliner Museen», IX [1967], pp. 232-73), che si occupa anche della stretta collaborazione tra Ciro Ferri e Lucatelli.

Per altri «cortoniani» toscani cfr. nota 65.

[2] Per il Cozza giovane cfr. il suo San Giuseppe e angeli in Sant'Andrea delle Fratte firmato e datato 1632, che comparve quando il quadro fu ripulito; cfr. «Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio», X, settimana dei musei, Roma, 2-9 aprile 1967, n. II, fig. 15.

[3] Cfr. R. A. WEIGERT, in *Art de France*, II (1962), p. 165. Forse la serie dei cartoni di Didone ed Enea eseguita dal Romanelli per gli arazzi tessuti da Michel Wauters appartengono al periodo parigino. Sei cartoni di Romanelli furono venduti da Sotheby nel marzo 1969 e comprati dal Norton Simon, Inc., Museum of Art, California; cfr. il dotto scritto di R. RUBINSTEIN, in *Art et Auction: The Year at Sotheby & Parke Bernet, 1968-69*, London 1969, pp. 116 sgg.

[4] Si conservano solo frammenti dell'Immacolata Concezione del Lanfranco, una volta collocata sopra l'altar maggiore e terminato fin dal 1630.

[5] WATERHOUSE, pp. 25, 27, per primo analizzò le tendenze arcaicizzanti degli anni quaranta. Per lo stile piú tardo di Giacinto Gimignani, cfr. i suoi affreschi nel Palazzo Cavallerini a via dei Barbieri; L. SALERNO, in «Palatino», VIII (1964), pp. 13 sg.

[6] Per i bamboccianti, cfr. il contributo del Briganti. Per Codazzi, R. LONGHI, in «Paragone», VI (1955), n. 71, p. 40; E. BRUNETTI, *ibid*,, VII (1956), n. 79, p. 61; ID., in «Burl. Mag.», C (1958), p. 311; anche H. VOSS, *ibid*., CI (1959), p. 443; U. PROTA-GIURLEO, *Pitt. nap*., Napoli 1953, p. 76.

[7] G. J. HOOGEWERFF, *De Bentveughels*, s'Gravenhage 1952.

[8] Secondo HASKELL, *Patrons*, p. 139 (nota), la collaborazione tra Cerquozzi e Codazzi cominciò dopo il 1647.

[9] Cfr. A. SUTHERLAND HARRIS, in «Paragone», XVIII (1967), n. 213, p. 42.

[10] L. MONTALTO, in «Commentari», VI (1955), p. 224. Per interpretazioni diverse dell'itinerario giovanile di Mola cfr. E. SCHAAR, in «Zeitschr. f. Kunstg.», XXIV (1961), p. 184, e A. B. SUTHERLAND, in «Burl. Mag.», CVI (1964), pp. 363 (nuovi documenti), e 378, in risposta a S. HEIDEMAN, pp. 377 sg.

[11] Il suo dipinto piú famoso di questa categoria è il San Bruno, che esiste in molte versioni, opera non influenzata dal San Romualdo di Sacchi. Per Mola cfr. ARSLAN, in «Boll. d'arte», VIII (1928), p. 55; WIBIRAL, *ibid*., XL (1960), p. 143; MARTINELLI, in «Commentari», IX (1958), p. 102; e di Sutherland la cronologia riveduta (nota prec.). L'importante problema di varie versioni dello stesso tema nell'opera di Mola è stato esaminato da A. CZOBOR, in «Burl. Mag.», CX (1968), pp. 565 sgg., 633.

[12] A. Sutherland Harris pubblicò numerosi studi per quest'opera in «Revue de l'art», n. 6 (1969), pp. 82-87.

[13] WITTKOWER, *Born under Saturn*, 1963, p. 142.

[14] L'acquaforte mostra un giovane che raggiunge il Parnaso grazie alla torcia della Saggezza che fa dileguare l'Ignoranza, l'Invidia e altri vizi. Il contrasto tra la classicità delle figure singole e il non-classico *horror vacui è* degno di osservazione. Sulle acqueforti del Testa, A. PETRUCCI, in «Boll. d'arte», XV (1935-36), p. 409. Per il problema dell'interpretazione, cfr. ad es., T. S. R. BOASE, in «JWCI», III (1939-40), p. III. La piú profonda analisi delle acqueforti del Testa in A. SUTHERLAND HARRIS e C. LORD, in «Burl. Mag.», CXII (1970), pp. 15 sgg., 400. Per la cronologia del Testa, cfr. A. SUTHERLAND HARRIS, in «Paragone», XVIII, n. 213 (1967), pp. 35 sgg.; E. SCHLEIER, in «Burl. Mag.», CXII (1970), pp. 665 sgg.

[15] L'educazione giovanile del Rosa è ancora un problema, e soprattutto il suo rapporto con Falcone. Probabilmente esisteva un rapporto maestro-allievo, sebbene i quadri di battaglia piuttosto contenuti del Falcone siano molto diversi dalle mischie selvagge del Rosa; cfr. F. SAXL, in «JWCI», III (1939-40),p. 70. Anche A. BLUNT, in «Burl. Mag.», CXI (1969), p. 215.

[16] L'anticlericalismo del Rosa fu sottolineato da L. SALERNO, *Salvator Rosa*, 1962, p. 23. - Non si può tuttavia sostenere che il Rosa, nonostante le sue stravaganze, abbia creato da solo l'immagine dell'artista come uomo isolato (HASKELL, *Patrons*, p. 22). Per la storia di questo concetto, cfr. WITTKOWER, *Born under Saturn*.

Per la concezione che il Rosa aveva del proprio genio, cfr. R. W.

WALLACE, in «Art Bull.», XLVII (1965), pp. 471 sgg. Per il suo stoicismo, *ibid.;* HASKELL, *Patrons*, p. 143.

[17] R. WALLACE, in «Burl. Mag.», CIX (1967), 395 sgg., ha dimostrato che il Rosa scelse l'insolito tema della Morte di Attilio Regolo per un quadro al fine di ribadire la sua affermazione che era soprattutto un pittore di storia.

[18] Institute of Art, Detroit, dal Palazzo Colonna, Roma; cfr. PAUL L. GRIGAUT, in «Bull. Detroit Inst. of Art», XXVII (1948), p. 63.

Il classicismo del Rosa fu Messo in risalto in un notevole commento di B. NICOLSON, in «Burl. Mag.», C (1958), p. 402.

[19] H. W. SCHMIDT, *Die Landschaftsmalerei Salvator Rosas*, Halle 1930, dà una spiegazione del rapporto di Salvatore con la tradizione paesaggistica e del suo sviluppo come paesaggista.

[20] Per altre notizie sull'evoluzione del Dughet, A. BLUNT, *French Art ecc.*, p. 201; WIBIRAL, in «Boll. d'arte», XL (1960), p. 134; l'importante articolo di D. SUTTON, in «GdBA», LX (1962), pp. 268-312; M. R. WADDINGHAM, in «Paragone», XIV (1963), n. 161, p. 37; SUTHERLAND, in «Burl. Mag.», CVI (1964), p. 63. Qui si dà la data esatta degli affreschi di San Martino ai Monti: 1649-51. Cfr. anche A. SUTHERLAND HARRIS, in «Burl. Mag.», CX (1968), pp. 42 sgg. Inoltre, M. CHIARINI, in «Burl. Mag.», CXI (1969), p. 750 sgg.

Per l'allievo di Gaspare, Crescenzio Onofri (1632-98), cfr. I. TOESCA, in «Paragone», XI (1960), n. 125, p.51.

Dopo il libro di J. Hess che apre nuove strade, la letteratura sul Tassi è andata via via crescendo; cfr. E. SCHAAR, in «Mitteilungen des Florent. Inst.», IX (1959-60), p. 136; E. KNAB, in «Jahrb. d. Kunsthist. Slg.», Wien, XX (1960), p. 84; M. R. WADDINGHAM, in «Paragone», XII (1961), n. 139, p. 9 e *ibid.*, XIII (1962), n. 147, p. 13.

[21] Cfr., fra l'altro, i suoi affreschi nel Palazzo Santacroce (WATERHOUSE, p. 74), nella Villa Doria Pamphili (1644-48), dove lavorò anche come architetto (p. 366), e in San Martino ai Monti (1648; SUTHERLAND, *loc. cit.*). Per il Grimaldi decoratore in Palazzo Borghese, cfr. cap. 13, nota 40.

Per le relazioni tra Grimaldi e Dughet, cfr. WIBIRAL, *op. cit.*, p. 137.

[22] Questo manoscritto ora a Düsseldorf, fu abilmente esaminato da A. MARABOTTINI, in «Commentari», V (1954), p. 217. Per la teoria artistica del Testa, cfr. anche M. WINNER, in «Jahrb. Preuss. Kunstlg.», IV (1962), p. 174.

[23] Va forse notato che il Belisario cieco in Palazzo Pamphili, fino a poco fa sempre attribuito a Salvatore, è stato dimostrato essere un'opera di Francesco Rosa (1681), la cui attività tra il 1638 e il 1687 è stata ricostruita da L. MONTALTO, in «Riv. dell'Istituto», III (1954), p. 228. Cfr. anche E. BATTISTI, in «Commentari», IV (1953), p. 41. Alcune tra le opere piú interessanti del Rosa rappresentano soggetti stoici, maca-

bri e protoromantici; per questo aspetto della sua attività, cfr. l'interessante articolo di R. W. Wallace (bibl.) e N. R. FABBRI, in «JWCI», XXXIII (1970), pp. 328-30.

[24] Sul Bellori, cfr. SCHLOSSER, *Kunstliteratur*; E. PANOFSKY, Idea, Firenze 1952; K. DONAHUE, in «Marsyas», III (1943-45), p. 107; F. ULIVI, *Galleria di scrittori d'arte*, Firenze 1953, p. 165.

[25] Ritengo che ciò non sia mai stato commentato.

[26] Per es. le chiese del Guarini o Santa Maria della Salute. Le pitture a olio progettate per questa chiesa furono evidentemente un ripensamento; cfr. tuttavia, E. BASSI, in «Critica d'arte», XI (1964), fasc. 62, p. 4.

[27] Per il suo intenso desiderio di ritornare a Roma fin dal 1640, cfr. E. SCHLEIER, in *Master Drawings*, V (1967), pp. 35 sgg.

[28] Cfr. B. CANESTRO CHIOVENDA, in «Commentari», X (1959), p. 16.

[29] 1672-74: affreschi della cupola; nel 1679 furono scoperti gli affreschi della navata; quelli dell'abside dopo il 1679; cfr. A. M. BRUGNOLI, in «Boll. d'arte», XXXIV (1949), p. 236; P. PECCHIAI, *Il Gesú di Roma*, Roma 1952, pp. 126 sgg.; anche R. ENGASS, *Baciccio*, 1964, p. 31.

Per Antonio Gherardi, allievo del Mola, che aveva passato anni a Venezia e si distinse anche come architetto (p. 325), cfr. A. MEZZETTI, in «Boll. d'arte», XXXIII (1948), p. 157.

Allo stesso periodo appartengono gli affreschi di Giovanni Coli e Filippo Gherardi nella cupola di San Nicolò da Tolentino (1669-70, dipendente dalla. cupola di Santa Maria in Vallicella) e le loro pitture inserite nel soffitto di Santa Croce dei Lucchesi (c. 1674). Gli affreschi nella cupola di Santa Maria delle Vergini di Ludovico Gimignani sono databili al 1682, e gli affreschi nella cupola di Santa Maria della Vittoria (non datati) di G. D. Cerrini, forse appartengono anch'essi agli anni settanta.

[30] Gli affreschi nell'abside sono dell'allievo del Gaulli, Giovanni Odazzi; cfr. VOSS, p. 328.

[31] WATERHOUSE, p. 71.

[32] Giacinto Brandi (1623-91), allievo del Lanfranco, un pittore prolifico ma superficiale che rimase fedele allo stile del maestro, diede pochi contributi meritevoli di un'attenzione speciale.

Francesco Allegrini (1624-63) fu uno dei seguaci minori del Cortona.

[33] Di origine tedesca, Egidio e Giovan Paolo (1615-74); il secondo il piú importante dei due, fu un artista versatile i cui quadri, come pure i disegni per arti applicate, hanno un sapore cortoniano; in numerose occasioni egli lavorò per Bernini (cfr. cap. 18, nota 1). G. P. Schor di recente è stato oggetto dell'attenzione che merita, cfr. G. AURENHAMMER, *Die Handzeichnungen des 17. Jahrhunderts in Österreich*, Wien

1958, pp. 13, 103; H. HIBBARD, in «Burl. Mag.», C (1958), p. 205; A. BLUNT e H. L. COOKE, *The Roman Drawings at Windsor Castle*, London 1960, p. 110. Interessanti aggiunte in WIBIRAL, in «Boll. d'arte», XL, (1960), p. 144.

[34] I loro nomi sono Angelo Canini, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Bartolomeo Colombo, Filippo Lauri, Francesco Murgia, e, inoltre, il piú importante Jan Miel (c. 1599-1663), un fiammingo che dapprima appartenne alla cerchia dei bamboccianti a Roma, ma a Torino si diede alla maniera grandiosa negli affreschi e negli ultimi anni di vita passò sotto l'influsso del Cortona.

La complicata storia della Galleria del Quirinale è stata districata in un eccellente articolo di N. WIBIRAL, *op. cit.*, pp. 123-65, che contiene anche pregevoli informazioni nuove su tutti gli artisti partecipanti. Cfr. anche W. VITZTHUM, in «Boll. d'arte», XLVIII (1963), p. 96, che mette in guardia dal sopravalutare il ruolo del Grimaldi. - Per Lauri (1623-94), allievo del Caroselli, cfr. B. RICCIO, in «Commentari», X (1959), p. 3.

[35] Cfr. l'articolo ampiamente documentato di L. MONTALTO, in «Commentari», VI (1955), p. 267. Per gli affreschi della Stanza dell'aria eseguiti dal Mola nella Villa Pamphili a Valmontone, distrutti, Cfr. R. COCKE, in «Burl. Mag.», CX (1968), pp. 558 sgg.

[36] È suo il soffitto di Giove nella stanza grande del primo piano (1675), attribuito da WATERHOUSE, p. 48, a N. Berrettoni, e giustamente dato al Canuti da E. FEINBLATT, in «Art QuarterIy», XV (1952), p. 51.

[37] In aggiunta a questi vanno citati gli affreschi nei palazzi Lante (1653) e Barberini (1660), le importanti Storie di Ester nel Palazzo Naro (1665-70?), e gli affreschi nella Villa Falconieri, Frascati, di Ciro Ferri, N. Berrettoni e C. Maratti (prima del 1680).

[38] Cfr. N. PEVSNER, *Die Wandlung um 1650 in der italienischen Malerei*, in «Wiener Jahrb.», VIII (1932), p. 69. C. REFICE TASCHETTA, *Mattia Preti*, Brindisi 1961, p. 83, data erroneamente questi affreschi al 1653. Non ha tenuto conto che la data 1661 è accertata da un'affermazione dello stesso Preti (cfr. RUFFO, in «Boll. d'arte», X [1916], p. 255). Egli dipinse gli affreschi nel Palazzo Doria Pamphili a Valmontone in occasione del suo breve soggiorno a Roma, prima di andare a Malta.

[39] L. MONTALTO, in «Commentari», VII (1956), p. 41, con documenti. Cfr. anche L. MORTARI, in «Paragone», VII (1956), n. 73, 17; J. OFFERHAUS, in «Bull. van het Rijksmuseum», X (1962), p. 5.

[40] Gaulli è stato studiato a fondo dopo la seconda guerra mondiale, soprattutto da A. M. Brugnoli, R. Enggass e F. Zeri. Tutte le ricerche precedenti nella recente monografia di Enggass (1964). Della letteratura piú antica si può citare l'articolo della Brugnoli in «Boll. d'arte», XXXIV (1949), p. 236 (con catalogo delle opere). Inoltre, cfr. R. ENG-

GASS, in «Burl. Mag.», CVIII (1966), p. 365, e R. E. SPEAR, *ibid.*, CX (1968), pp. 37 sg.

[41] Documenti pubblicati da E. Feinblatt (cfr. nota 36). Per il Canuti, cfr. MALVASIA, *Vite di pittori bolognesi*, a cura di A. Arfelli, Bologna 1961, pp. 13-35. - Canuti era stato a Roma nel 1651 (o prima) e si fermò fino al 1655 (cfr. la tesi non pubblicata di L. ZURZOLO, Università di Bologna, 1958-59, p. 31) prima di ritornare nel 1672.

[42] Nonostante le divergenze cronologiche, io credo ancora che il Canuti avesse imparato il modo di organizzare un grande affresco (incitato dal genio di Bernini) a Roma, e non viceversa. Frattanto E. Feinblatt («Art Quarterly», 1961) ha dimostrato che il Canuti lavorava con grandi zone di chiaro e scuro nell'affresco del salone di Palazzo Pepoli, Bologna, già fin dal 1669; dopo l'intervallo romano, egli praticò analoghi principi negli affreschi della biblioteca (1677-80) e della cupola di San Michele in Bosco (1682-84) a Bologna. Gaulli, d'altra parte, incominciò gli affreschi della chiesa del Gesú non prima del 1672.

[43] Per il lavoro sulla prospettiva del Pozzo, cfr. G. Fiocco, in «Emporium», XLIX (1943), n. I, p. 3. Per le sue opere in Toscana, P. DELLA PERGOLA, in «Riv. del R. Ist.», V (1935/36 - 39), p. 203.

Sul Pozzo come pittore, cfr. la monografia del Marini (1959) e il suo articolo in «Arte veneta», XIII-XIV (1959-60), p. 106, e sul Pozzo come architetto, la monografia del Carbonesi (1961). Cfr. anche A. DE ANGELIS, *La scenografia sacra di A. P. a Roma e a Frascati*, in «Studi romani», VI, 2 (1958), p. 160; L. MONTALTO, *A. P. nella chiesa di Sant'Ignazio*, *ibid.*, VI, p. 6; A. M. CERRATO, in «Commentari», X (1959), p. 24 (con catalogo delle opere).

Per il problema dei punti di vista degli affreschi del soffitto di Sant'Ignazio e di altri soffitti barocchi, cfr. W. SCHÖNE, in *Festschrift Kurt Badt*, Berlin 1961, p. 344.

Nel 1703 Pozzo si stabilí a Vienna e le sue opere eseguite là (chiesa dei gesuiti; il Lichtenstein Garden Palace) ebbero una forte influenza sui pittori di affreschi austriaci e tedeschi.

Gli affreschi dei Pozzo in Sant'Ignazio trovarono immediatamente seguito; cfr., per es., gli affreschi di Giuseppe Barbieri nella cupola, navata e transetto del San Bartolomeo a Modena, eseguiti nel 1694-98 (N. CARBONERI, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Eduardo Arslan*, Milano 1966, pp. 737 sgg.).

[44] Sul soffitto tre scene che illustrano avvenimenti della vita di Marcantonio Colonna. La vittoria di Lepanto, riprodotta nella nostra tavola, fu vinta sotto il suo comando.

Per Coli e Gherardi, cfr. A. M. CERRATO, in «Commentari», X (1959), p. 159 (con catalogo delle opere).

[45] Cfr. l'articolo, altrimenti poco pertinente, di E. FEINBLATT, «Art Quarterly», X (1947) p. 237.

[46] Qui è forse il caso di citare Giovanni Maria Morandi (1622-1717) che di recente ha attirato l'attenzione degli studiosi (Waterhouse, cfr. bibl.). Nato a Firenze, si stabilí presto a Roma e pitture sue sono note dalla fine degli anni cinquanta in poi. Mentre come ritrattista egli gareggia con il Gaulli, le sue pale d'altare sono sovente vicine a quelle del Maratti.

[47] L'alta concavità del soffitto ora è bianca e fa venire in mente il contrasto tra la zona dipinta e il bianco tutto intorno al tempo dell'Aurora del Reni, ma i disegni rimasti (e il testo del Bellori) dimostrano che il Maratti aveva ideato degli affreschi anche per la parte del soffitto a volta; cfr. F. H. DOWLEY, in «Burl. Mag.», CI (1959), p. 71; W. VITZTHUM, *ibid*., CV (1963), p. 367; J. BEAN, *ibid*., p. 511; A. SUTHERLAND HARRIS E E. SCHAAR, *Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratti*, Kunstmuseum, Düsseldorf 1957, nn. 256-76.

[48] Cfr. l'eccellente articolo di O. KUTSCHERA-WOBORSKY, *Ein kunsttheoretisches Thesenblatt des Carlo Maratti*, in «Graphische Künste, Mitteilungen», 1919, p. 9.

[49] Sull'Agucchi e la sua teoria, cfr. p. 14 con ulteriori riferimenti.

[50] Ora è disponibile un trattato moderno e ampiamente documentato sul Maratti (con catalogo delle opere); cfr. A. MEZZETTI, in «Riv. dell'Istituto», IV (1955). Per il dipinto riprodotto cfr. F. H. DOWLEY, *Some Maratti Drawings at Düsseldorf*, in «Art Quarterly», XX (1957), p. 174.

[51] I. MATALON, in «Riv. d'arte», XII (1930), p. 497; G. TESTORI, in «Paragone», III (1952), n. 27, p. 24.

Del Cairo, artista di corte a Torino dal 1633 in poi. è ora una personalità artistica ben definita di notevole importanza. Fu tentato qualcosa di nuovo alla *Mostra del manierismo piemontese...*, 1955, dove il San Francesco del Castello Sforzesco, sovente riprodotto, precedentemente attribuito al Morazzone, fu dato al Del Cairo. Tutto il problema è stato riveduto nel catalogo del Morazzone redatto da M. Gregori nel 1962, pp. 48, 108, con altro pregevole materiale per il Del Cairo; cfr. anche i quadri di San Francesco del Cerano (*Mostra dei Cerano*, Novara 1964, p. 100).

[52] L'articolo di E. S. Natali sull'artista in «Commentari», XIV (1963),p. 171, è deludente.

[53] La nuova valutazione dell'ultima maniera del Reni, prevista fin dal 1937 nell'articolo d'avanguardia di O. Kurz (cfr. bibl.), fu uno dei risultati importanti della esposizione del Reni del 1954. «Sbozzata solo» (cioè lasciata incompiuta) secondo il Malvasia, la Fanciulla con ghirlanda mostra la condizione caratteristica di numerosi quadri di questo periodo, per cui cfr. il commento in C. GNUDI e G. C. CAVALLI, *Guido Reni*, Firenze 1955, p. 100.

Per tutti i pittori citati in questo paragrafo, cfr. il catalogo dell'e-

sposizione *Seicento emiliano*, Bologna 1959, e la bibliografia sotto i singoli pittori.

[54] F. ARCANGELI, in «Paragone», I (1950), n. 7, p. 38. L'allievo dei Cantarini, il forte Flaminio Torri (1621-61), si può citare qui; cfr. G. RAIMONDI, in *Studi in onore di Matteo Marangoni*, Firenze 1957, p. 260. - Il debole seguace del Reni Francesco Torriani (1612-81), che lavorò soprattutto a Mendrisio, ebbe l'immeritato onore di una esposizione personale; cfr. G. MARTINOLA, *Francesco Torriani*, catalogo della mostra, Palazzo Nobili Torriani, Mendrisio 1958.

[55] M. ZUFFA, in «Arte antica e moderna», VI, n. 24 (1963), p. 358, ha ricostruito da documenti l'itinerario dell'artista e ha stabilito che il suo nome è Cagnacci (non Canlassi, Thieme-Becker) e che morí nel 1663 (non 1681).

Per la carriera viennese del Cagnacci, cfr. G. HEINZ, in «Jahrb. d. Kunsthist. Slg.», Wien, LIV (1958), pp. 173, 183.

[56] Per il Pasinelli, la cui arte sta attirando sempre piú l'attenzione, cfr. C. VOLPE, in «Paragone», VIII, n. 91 (1957), pp. 30, 36; C. BARONCINI, in «Arte antica e moderna», n. 2 (1958); D. C. MILLER, in «Burl. Mag.», CI (1939), p. 106. - Per l'allievo dei Canuti Giuseppe Rolli (1643-1727), pittore dell'importante soffitto di San Paolo in Bologna (1695), cfr. F. DE' MAFFEI, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma 1963, III, p. 325, e E. FEINBLATT, in «Burl. Mag.», CVI (1964), pp. 569 sgg. Anche ID., in *Master Drawings*, VII (1969), pp. 164 sgg.

[57] Secondo il Baldinucci (ed. 1846, IV, p. 682), egli chiamò questo tipo di prospettiva «vedute non regolate da un sol punto». Per altre informazioni su questo problema, J. SCHULZ, in «Burl. Mag.», CIII (1961), p. 101, secondo il quale i pittori di quadratura Cristoforo e Stefano Rosa di Brescia usarono molteplici punti di fuga fin dal secolo XVI. - Il Colonna lavorò a Palazzo Pitti tra il novembre 1637 e il giugno 1639 e di nuovo nel 1641; cfr. M. CAMPBELL, in «Art Bull.», XLVIII (1966), pp. 135 sg. Inoltre per il Colonna cfr. S. DE VITO BATTAGLIA, in «L'arte», XXXI (1928), p. 13. E. FEINBLATT, in «Art: Quarterly», XXI (1958), p. 265, esamina i soffitti della Villa Albergati Teodoli a Zola Predosa (presso Bologna), la piú vasta opera dei Colonna durante questo periodo di collaborazione con Giacomo Alboresi (1632-77), allievo del Mitelli, che prese come collaboratore dopo la morte del Mitelli. Per il Mitelli cfr. ora E. FEINBLATT, introduzione alla esposizione del Mitelli a Los Angeles (cfr. bibl.).

[58] Per quanto segue, F. SRICCHIA, *Lorenzo Lippi nello svolgimento della pittura fiorentina della prima metà del '600*, in «Proporzioni», IV (1963), pp. 243-70; M. GREGORI, in «Paragone», XV (1964), n. 169, p. 16; ID., *Settanta pitture e sculture del '600 fiorentino*, Firenze 1965; anche HIBBART e NISSMAN, *Florentine Baroque Art*, 1969 (cfr. bibl.).

[59] C. DEL BRAVO, in «Paragone», XII (1961), n. 135, p. 28.

[60] Cfr. C. BRIGANTI, in «Paragone», I (1950), n. 7, p. 52.

[61] Cecco Bravo emerge ora come uno degli artisti piú anticonformisti fiorentini della sua generazione. G. Ewald fu il primo a restituirgli numerosi quadri precedentemente attribuiti a S. MAZZONI, in «Burl. Mag.», CII (1960), p. 343, CIII (1961), p. 347. La monografia di A. R. Masetti (1962) Son catalogo delle opere e bibliografia contiene un documento per la data di nascita di Bravo finora ignota. L'illustrazione era stata prima attribuita a S. Mazzoni; ma fu dall'Ewald restituita a Cecco Bravo.

Per Pietro Ricchi (1606-75) e Mario Balassi (1604-67), il primo di Lucca, il secondo di Firenze, che entrambi derivarono da Venezia un'influenza formativa, cfr. H. VOSS, in «Kunstchronik», XIV (1961), p. 211. Inoltre per il Ricchi, cfr. R. PALLUCCHINI, in «Arte veneta», XVI (1962), p. 132; A. RIZZI, *ibid.*, p. 171.

[62] M. Gregori (*op. cit.*) offre una valutazione piú positiva dell'arte di Giovanni da San Giovanni; cfr. anche M. CAMPBELL, in «Art Bull.», XLVIII (1966), pp. 133 sgg.

[63] M. WINNER, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz», X (1963), p. 219, esamina l'interessante iconografia di questo ciclo (documenti).

[64] L'elenco delle sue opere è stato ricostruito per la prima volta da G. EWALD, in «Burl. Mag.», CVI (1964), p. 218.

[65] Tra gli altri seguaci del Cortona a Firenze vale la pena citare il fiammingo Lieven Mehus (1630-1691); Vincenzo Dandini (1607-75) e suo nipote Pier Dandini (1646-1712), il quale però nelle opere piú tarde si staccò dalla primitiva maniera cortoniana; inoltre Salvi Castellucci di Arezzo (1608-72) e Lorenzo Berrettini, nipote e allievo del Cortona, che lavorò per lo piú all'Aquila. Cfr. anche BERTI, in *Mostra di Pietro da Cortona*, Roma 1956.

[66] Dimostrato in un profondo articolo di G. HEINZ, in «Jahrb. d. Kunsthist. Slg.», Wien, LVI (1960), p. 197.

[67] Cfr. A. BLUNT, *The Drawings of G. B. Castiglione and Stefano della Bella at Windsor Castle*, London 1954, p. 89, con ulteriori riferimenti.

Cfr. anche il catalogo esemplare fatto da Alexandre De Vesme delle stampe di Stefano della Bella, ristampato con correzioni e annotazioni da P. Dearborn Massar, New York 1970; anche, dello stesso autore, *Stefano della Bella's Illustrations for a Fireworks Treatise*, in *Master Drawings*, VII (1969), pp. 294 sgg., databile dal 1649; e F. VIATTE e W. VITZTHUM, in «Arte illustrata», III, nn. 34-36 (1970) , pp. 66 sgg., che offre nuovo materiale per la questione del viaggio di Della Bella nel Levante.

[68] Per quanto segue cfr. soprattutto l'opera d'avanguardia di G. Fiocco pubblicata nel 1929; anche le provocatorie osservazioni di E.

ARSLAN, *Il concetto di luminismo*.... Milano 1946; e *La pittura del Seicento a Venezia*, catalogo, Venezia 1959, con bibliografia completa.

[69] ARSLAN; *op. cit.*, p. 24; G. FIOCCO, in «Arte veneta», IV (1950), p. 150; L. FRÖHLICH-BUME e R. LONGHI, in «Paragone», III (1952), n. 31, p. 34; N. IVANOFF, *Giorgione nel Seicento*, in *Venezia e l'Europa*, Venezia 1956, p. 323.

[70] ARSLAN, *op. cit.*, pp. 29, 42. Per le date del Carpioni, cfr. ZORZI, in «Arte veneta», XV (1961), p. 219. G. M. Pilo nella sua monografia ha inserito tutte le ricerche precedenti. Cfr. anche ID., *Giulio Carpioni a Vicenza*, in «Odeo Olimpico», V (Vicenza 1964-65), pp. 55 sgg.

[71] Cfr. anche G. M. PILO, in *Il mito del classicismo nel Seicento*, Firenze 1964, p. 227.

[72] G. FIOCCO, in «Dedalo», III (1922), p. 275; J. ZARNOWSKI e F. BAUMGART, in «Boll. d'arte», XXV (1931-32), p. 97; R. PALLUCCHINI, *ibid.*, XXVIII (1934), p. 251.

[73] N. IVANOFF, in «Boll. d'arte», XXXVIII (1953), p. 321.

[74] G. EWALD, in «Critica d'arte», VI (1959), p. 43 e «Boll. Musei Civici Veneziani», I (1959).

[75] La monografia di A. Rizzi (1960) con catalogo delle opere (completamente illustrato) sostituisce tutte le ricerche precedenti.

[76] Cfr. il catalogo di Ivanoff della Esposizione di Maffei, 1956, con ulteriore bibliografia. Inoltre, R. MARINI, *Il dare e l'avere tra Pietro Vecchia e Maffei*, in «Arte veneta», X (1956), p. 133; l'eccellente recensione della mostra di L. MAGAGNATO, *ibid.*, p. 245; F. VALCANOVER, in «Emporium», CXXIII (1956), p. 150; HASKELL, in «Burl. Mag.», XCVIII (1956), p. 340; R. MARINI, in «Arte veneta», XV (1961), p. 144 (tentativo di chiarire la cronologia).

[77] C. GNUDI, in «Critica d'arte», I (1935-36), p. 181; N. IVANOFF, in «Arte veneta», I (1947), p. 42; ID., in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, II (1958-59), pp. 211-79 (studio fondamentale).

[78] A. M. MUCCHI e C. DELLA CROCE, *Il pittore Andrea Celesti*, Milano 1954, con catalogo delle opere e contributi di N. Ivanoff.

[79] G. M. PILO, in «Arte veneta», XVII (1963), p. 128.

[80] Cfr. ARSLAN, *op. cit.*, p. 32.

[81] A. M. PAPPALARDO, in «Atti dell'Istituto veneto di scienze ...», CXII (1953-54), p. 439. Almeno due artisti che risentirono dell'influenza bolognese vanno citati: Giannantonio Fumiani (1650 [non 1643] - 1710, cfr. ARSLAN, *op. cit.*, p. 44) e Gregorio Lazzarini (c. 1660/62-1720), il primo maestro di Tiepolo. Per Lazzarini, cfr. G. M. PILO, in «Arte veneta», XI (1957) e «Critica d'arte», V (1958), p. 233.

[82] Si può almeno nominare l'altrettanto mediocre Antonio Busca (1625-86), direttore dell'Accademia Ambrosiana nel 1669; cfr. C. ROSSI, in «Arte lombarda», IV (1959), p. 314. Per C. F. Nuvolone, cfr. U. RUGGERI, in «Arte lombarda», XII (1967), pp. 67 sgg. Per la famiglia Nuvo-

lone, cfr. N. WARD NEILSON, in «Burl. Mag.», CXI (1969), pp. 219 sg.

[83] LONGHI, CIPRIANI e TESTORI, *I pittori della realtà in Lombardia*, Milano 1953, con bibl.; G. TESTORI, in «Paragone», IV (1953), n . 39, p. 19.

[84] Cfr. la valutazione relativamente negativa dello Strozzi fatta dall'Arslan (*op. cit.*, p. 24); anche A. M. MATTEUCCI, in «Arte veneta», IX (1955), p. 138.

[85] E. FALLETTI, in «Commentari», VII (1956), p. 158.

[86] A. M. GOFFREDO, *ibid.*, p. 147. - Tra gli allievi di Strozzi a Genova si può citate Antonio Travi (1608-65), che piú tardi si fece un nome dedicandosi al genere popolare e ai paesaggi con rovine.

[87] B. RICCIO, in «Commentari», VIII (1957), p. 39.

[88] M. BONZI, *Pellegro Piola e Bartolomeo Biscaino*, Genova 1963. - Pellegro o Pellegrino Piola (1616-1640), che era stato apprendista presso Giovanni Domenico Cappellino, praticava uno stile antiquato, cinquecentesco; cfr. anche *Mostra dei pittori genovesi...*, Genova 1969, nn. 41-42.

Degli altri pittori che morirono di peste citerò Orazio de Ferrari (1606-57), che deriva dall'Ansaldo e dall'Assereto (M. LABÒ, in «Emporium», CI [1945], p. 3) e Silvestro Chiesa (1623-57). il cui unico quadro noto (Santa Maria dei Servi, Genova), lo rivela un maestro di vigore non comune (A. MORASSI, *Mostra della pittura... Liguria*, 1947, p. 57).

[89] Seguo principalmente la ricostruzione fatta da Anthony Blunt della carriera del Castiglione; cfr. «JWCI», VIII (1945), p. 161 e *The Drawings of G. B. Castiglione and Stefano della Bella at Windsor*, London 1954.

Cfr. anche E. WATERHOUSE, *An Immaculate Conception by G. B. C.*, in «The Minneapolis Institute of Art Bulletin», LVI (1967), pp. 5 sgg., con nuove idee sulla cronologia del Castiglione.

Per interessanti nuovi risultati cfr. A. PEREY, in «Burl. Mag.», CIX (1967), pp. 672 sgg.

[90] O. GROSSO, in «Dedalo», III (1922-23), p. 502.

[91] M. MARANGONI, *I Cartoni*, Firenze 1925. Giovanni Battista, il piú importante dei due fratelli, fu un prolifico pittore di affreschi. Opere sue si trovano nel Gesú, San Siro, la chiesa dell'Annunziata dove collaborò con Giovanni Andrea, ecc. Educato sotto il Passignano a Firenze, piú tardi fu fortemente influenzato da Rubens. Suo figlio Andrea (1639-97), che lavorò nello studio del Maratti a Roma, riportò a Genova uno stile fluente simile al Cortona. Per il suo lavoro in Palazzo Altieri, Roma (1674-77), cfr. E. GAVAZZA, in «Arte lombarda», VIII (1963), p. 246.

Giulio Benso (1601-68) va anche citato; i suoi affreschi nell'Annunziata (in parte distrutti durante la guerra) lo rivelano un pittore abile con un interesse speciale per la «quadratura» e composizioni decisamente «da sotto in su».

[92] Per il Piola cfr. G. V. CASTELNOVI, *I dipinti di San Giacomo alla Marina* (Quaderni della Soprintendenza alle gallerie... della Liguria), Genova 1953; anche E. MALAGOLI, in «Burl. Mag.», CVIII (1966), pp. 503 sgg.

[93] A. GRISERI, in «Paragone», VI (1955), n. 67, p. 22. E. GAVAZZA, in «Arte antica e moderna», VI, n. 24 (1963), p. 326, suggerisce in via sperimentale che De Ferrari abbia incontrato Gaulli a Parma nel 1669. - Cfr. anche *Disegni di G. de Ferrari*, esposizione, Palazzo Rosso, Genova 1963; A. GRISERI, *Gregorio de Ferrari* («I maestri del colore», 135), Milano 1966.

[94] La quadratura bolognese era stata introdotta a Genova dalla decorazione ad affresco del Colonna nell'ex Palazzo Reale (già Balbi), nel 1650.

[95] In aggiunta agli articoli fondamentali di R. Longhi (1915) e H. Voss (1927), cfr. R. CAUSA, in «Paragone», I (1950), n. 9, p. 42; R. CARITÀ, *ibid.*, II (1951), n. 19, p. 50; F. BOLOGNA, *ibid.*, XI (1960), n. 129, p. 45.

Per quanto segue, cfr., a parte il libro di A. De Rinaldis (1929), di S. Ortolani l'introduzione, notevolmente ricca d'intuizioni, a *La mostra della pittura napoletana*, Napoli 1938, e l'eccellente sommario di R. Causa (1957).

[96] Cfr. la monografia di E. Du Gué Trapier (1952) e la recensione di D. F. DARBY, in «Art Bull.», XXXV (1953), p. 68. Anche U. PROTA-GIURLEO, *Pitt. nap.*, Napoli 1953, p. 91. La data di nascita del Ribera è in genere collocata erroneamente al 1588. J. CHENAULT, in «Burl. Mag.», CXI (1969), pp. 561 sgg., ha pubblicato una prova documentaria del soggiorno del Ribera a Roma nel 1615 e 1616 (l'anno in cui probabilmente ritornò a Napoli) e del suo viaggio nel Nord circa nel 1630.

[97] Giovanni Dò (1604-56), come il Ribera nato a Játiba in Spagna, si stabilí in Italia c. il 1623 e sposò la sorella di Pacecco de Rosa (1626). La sua notevole Adorazione dei Pastori (chiesa della Pietà dei Turchini, Napoli) - l'unica sua opera nota - è completamente riberiana. Tra gli allievi minori del Ribera va citato Bartolomeo Passante (1618-48) di Brindisi. Sul Passante cfr. J. H. PERERA, in «Archivo español de arte», XXVIII (1955), p. 266, e la critica di F. BOLOGNA, *F. Solimena*, 1958, p. 30. Su questi artisti R. Longhi scrisse uno dei suoi ultimi articoli («Paragone», XX, n. 227 [1969], p. 42) in cui egli anche riportò in luce il quasi dimenticato «naturalista» Giovan Battista Spinelli (morto circa nel 1647).

[98] Il fallito soggiorno del Reni a Napoli durò circa un mese. La sua magnifica Adorazione dei Pastori nella Certosa di San Martino, dipinta poco prima della morte (1641 ?), giunse dopo il momento critico della pittura napoletana. Ma opere meno importanti di un periodo precedente (c. 1622) erano nella chiesa di San Filippo Neri.

[99] Un elenco di affreschi dipinti da artisti minori nello stile del Lanfranco in ORTOLANI, *op. cit.*, p. 79.

[100] Secondo W. R. CRELLY, *The Painting of Simon Vouet*, New Haven e London 1962, «questo primo annuncio delle pale d'altare postitaliane» (p. 36) è firmato e datato 1623 (184, n. 79). Ma se fosse esatto che Vouet aveva dipinto la Vergine che appare a San Bruno per la Certosa di San Martino, come Crelly e altri credevano (A. BLUNT, *Art and Architecture in France 1500-1700*, Pelican History of Art, Harmondsworth 1953, p. 167; BRIGANTI, *P. da Cortona*, 1962, p. 49), egli a quell'epoca si sarebbe già allontanato da Caravaggio. I critici, però, ora collocano questo quadro piú tardi: D. POSNER, in «Art Bull.», XLV (1963), p. 291 c. 1623; B. NICOLSON, in «Burl. Mag.», CV (1963), p. 310, c. 1627; G. DARQUET e J. THUILLIER: «Saggi e memorie di storia dell'arte», IV (1965), p. 47, n. A31: c. 1624-26.

[101] Tutti gli artisti napoletani importanti ne sentirono l'influenza, ma anche lei prese da loro. Tra gli artisti di second'ordine le dovette molto Paolo Finoglia (c. 1590-1656), che aveva incominciato la carriera sotto il Battistello nella Certosa di San Martino; cfr. M. D'ORSI, *Paolo Finoglia pittore napoletano*, Bari 1938.

Un altro caravaggista «ritardatario» va nominato qui, Matthias Stomer di Amersfoort, Olanda (c. 1600 - c. 1650), che compare a Roma agli inizi degli anni trenta e ben presto trasferí la sua attività a Napoli e Sicilia. Notoriamente molto legato a Honthorst, il suo stile mostra affinità con Terbrugghen, Baburen e persino Vouet; cfr. R. LONGHI, in «Proporzioni», I (1943), p. 60.

[102] F. Bologna (in «Bulletin, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles», 1952, n. 2, p. 47) ha sottolineato l'influenza della tavolozza di Van Dyck sul Ribera e altri pittori napoletani dal 1635 circa in poi. La Comunione degli Apostoli (Certosa di San Martino) con i putti sproporzionatamente grandi nel cielo e le grandi zone vuote è un esempio di quanto fosse debole la sua maniera tarda (datata 1651).

[103] La sua carriera è stata ricostruita da F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel Salernitano*, Napoli 1955; M. GRIECO, *Francesco Guarini da Solofra*, Avellino 1963.

[104] Per Mellin, cfr. J. BOUSQUET, in «Revue des arts», V (1955), p. 55.

[105] Nella sua altrimenti insoddisfacente monografia sullo Stanzioni (1937), H. Schwanenberg fissò la data 1623 per il Sant'Antonio in Gloria in San Lorenzo in Lucina, Roma. Ma lo Stanzioni lavorava a Roma anche cinque anni prima. E. Borsook («Burl. Mag.», XCVI [1954], p. 272) pubblicò i pagamenti fatti a lui tra l'ottobre 1617 e l'aprile 1618 per un quadro (Perduto) per Santa Maria della Scala. Il grande ciclo datato dello Stanzioni incomincia nel 1631 con la decorazione della cappella di San Bruno nella Certosa di San Martino, finito nel 1637.

Lo Stanzioni ebbe una vasta scuola; tra i suoi allievi furono Agostino Beltrami e Giacinto de Popoli (cfr. ORTOLANI, *op. cit.*, p. 72).

[106] Il suo «classicismo» è completamente sviluppato nel Riposo durante la fuga in Egitto e l'Annunciazione della nascita della Vergine, entrambi in San Paolo Maggiore, datati 1643-44 da R. CAUSA, *La Madonna nella pittura del '600 a Napoli*, Napoli 1954, p. 33.

[107] In aggiunta alla letteratura piú antica, cfr. C. REFICE, in «Emporium», CXIII (1951), p. 259.

[108] M. COMMODO IZZO, *Andrea Vaccaro*, Napoli 1951, con catalogo delle opere e bibliografia.

[109] Per il problema del Fracanzano, cfr. F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel Salernitano* cit., p. 55; ID., *F. Solimena*, 1958, p. 28.

[110] La frase è di F. SAXL, in «JWCI», III (1939-40), p. 70. Sembra opportuno nominare qui il pittore tedesco Johann Heinrich Schönfeld (1609-82/83) che fu in Italia dal 1633 al 1651 e passò dodici anni a Napoli. Nei suoi primi anni napoletani (intorno al 1640) la sua opera è vicina a quella di Gargiulo e Aniello Falcone; piú tardi la sua tavolozza si scurisce e lo stile si accosta a quello di Bernardo Cavallino (c. 1635). Come Elsheimer, Schönfeld eccelse grazie all'intensità della narrazione poetica e non può esservi dubbio che egli lasciò un'impronta sulla pittura napoletana. Questo grande artista fu riscoperto dal 1920 in poi, prima di tutto per mezzo di H. Voss (monografia di Biberach, 1964) e ha ora acquistato un profilo piú completo attraverso una splendida esposizione; cfr. H. PÉE, *J. H. Schönfeld*, Ulm 1967.

[111] M. S. SORIA, in «Art Quarterly», XXIII (1960), p. 23.

[112] R. CAUSA, in «Paragone», VII (1956), n. 75, p. 30. Questo articolo annulla la precedente letteratura su Monsú Desiderio (cfr. A. Scharf, catalogo della mostra di Sarasota, 1950; la monografia di G. Urbano, Roma 1950; F. G. PARISET, in «Commentari», III [1952], p. 261). Cfr. anche nota 59.

[113] F. SLUYS, in «Les Beaux Arts», Bruxelles, 4 giugno 1954; ID., *Didier Barra et François de Nomé*, Paris e New York 1961.

[114] Codazzi, per es., andò a Roma e Ribera fuggí.

[115] R. LONGHI, in «Proporzioni», I (1943), p. 60: ricostruzione di questa fase con il catalogo delle opere. C. REFICE TASCHETTA, *Mattia Preti*, Brindisi 1961, p. 45, non accetta una fase caravaggesca cosí precoce; ha certamente ragione quando rivendica una forte influenza del Guercino sul giovane Preti. La sua monografia, però, è tutt'altro che definitiva; cfr. nota 38.

[116] M. FANTUZZO, in «Boll. d'arte», XL (1955), p. 275.

[117] Cfr. p. 278. Il San Carlo Borromeo distribuisce elemosine, del 1642 in San Carlo ai Catinari, Roma, mostra già la sua dipendenza dal Sacchi e dal Domenichino.

[118] R. CAUSA, in «Emporium», CXVI (1952), p. 201. REFICE TASCHET-

TA, *Mattia Preti* cit., p. 54, propende per la datazione piú antica: non piú tardi del 1650.

[119] Nel 1664 (non 1653) egli dipinse gli affreschi, mai conservati, nella cupola di San Domenico Soriano, Napoli, che abbondano di reminiscenze correggesche; cfr. C. REFICE TASCHETTA, in «Boll. d'arte», XXXIX (1954), p. 141.

[120] Per Porpora, cfr. R. CAUSA, in «Paragone», II (1951), n. 15, p. 30; per Luca Forte, ID., *ibid.*, XIII (1962), n. 145, p. 41; per Giacomo Recco, ID., in «Arte antica e moderna», IV (1961), p. 344; per Giacomo e Giuseppe Recco, S. BOTTARI, *ibid.*, p. 354; altre attribuzioni al Forte e a Giacomo Recco in BOTTARI, *ibid.*, VI, n. 23 (1963), p. 242.

[121] Cfr. nota prec., e anche ZERI, *ibid.*, III (1952), n. 33, p. 37; N. CARPEGNA, in «Boll. d'arte», XLVI (1961), p. 123.

[122] CARPEGNA, *loc. cit.*

[123] Dominici (ed. 1844, III, p. 558) scrive che Ruoppolo dipinse molti quadri per Gaspar Roomer, che quest'ultimo mandava in Fiandra; Roomer, un mercante fiammingo immensamente ricco, aveva preso dimora a Napoli; possedeva un'ampia galleria e proteggeva gli artisti contemporanei (M. VAES, in «Bulletin de l'Institut historique belge», V [1925], p. 184; F. SAXL, in «JWCI», III [1939-40], p. 80). Fu nella sua galleria che il Ruoppolo e gli altri pittori napoletani di nature morte ebbero eccellenti occasioni di studiare le nature morte fiamminghe.